前　　言

本丛书为四川籍中青年知名学者的学术论著选集。

巴山蜀水，钟灵毓秀，自古孕育了众多的风神俊逸之才。但由于“贵远贱近”之风使然，今人易首肯古代诗人哲人，而对现代学者则多持一种更审慎的态度。近代以来，西风东渐。文化上的中西之争、古今之争，使现代学者相对于古代学者而言，似乎有了更大的承负。这砥砺了当代学者的学术品格。自新时期改革开放以来，一代中青年学者脱颖而出，在思想和学术的广度上有新的开拓，为本世纪中叶一度中断的学术研究做出了各自的贡献。

当代学术中的“川籍学者”的提法，不是一个地域概念，而是一种文化概念。事实上，在这个多元的世界，一切界限的绝对划分都有其局限性。如果从地缘文化的角度去看当代学者的思想形成、文化素养和言述方式，或许会生发出一种新的意味和新的结论。近些年来，学术界对地域文化研究的重视，其意义当亦在此。

我们欣然推出这些在学术上有所成就并在全国引起反响的川籍学者的著作，并有意识地从出版者的角度、以地域文化的眼光展现当代学术，以期为研究当代中国学术提供一个文化地

缘学的背景框架。

这套学术文丛具有开放结构。首批推出的是学术界近些年读者较为熟悉的学者的论著。今后将进一步扩大，使出版学者“有分量著作”真正成为连接作者与读者的桥梁。

我们真诚地希望读者朋友对丛书提出批评建议。

四川人民出版社

1997.2



张隆溪，四川成都人，一九四七年八月生，一九六六年为成都九中高中一年级学生，文革后于一九七八年考入北京大学西语系，一九八一年获英国文学硕士学位并留北大任教，一九八三年赴美留学，一九八九年获哈佛大学比较文学博士学位，同年受聘于加州大学河滨校区，现任该校比较文学教授，自一九九八年起，又担任香港城市大学比较文学与翻译讲座教授，主要著作有《二十世纪西方文论述评》、《道与逻各斯：东西方比较的文学阐释学》（英文）、《文化对立批判：中国与跨文化理解问题》（英文）等，研究范围在中国古典文学、英国文学、中西比较文学、文学理论以及现代与后现代问题。

目　录

目　录

第四章　作者、文本、读者

结束语

附　录

中译本序

这本讨论文学阐释的书最初是用英文写成的，1992年由美国杜克大学出版社出版，1994年曾获得美国亚洲研究学会列文森书奖的荣誉奖。此书出版以来，有不少朋友曾敦促我译为中文，但我却一直没有动笔迻译。这一方面固然是因为忙于教学、研究和其他冗务，实在无暇顾及译事，但另一方面则更因为用中文和用英文写作，在运思行文上有很大区别，读者对象也很不一样，直接翻译不如改弦更张，用中文来重新写一遍。可是重写固然理想，却又谈何容易，于是此书的中文版就这样一直拖延下来。近来四川人民出版社策划“川籍学者文丛”，丛书编辑温洁女士不仅与我联系，希望把我这本《道与逻各斯》收在这套文丛里，而且邀约了在四川大学任教的冯川先生将拙著译成中文，使这本书能与国内读者见面。我离开四川成都的老家已经十多年了，但无论走到哪里，身在何处，对养育过我的故乡，总是有许多缅怀眷恋之情。所以这本《道与逻各斯》尽管不是我意愿

中改写的样子，但能将这个中译本作为文丛之一种，呈现于国内读者之前，也使我十分欣喜。我应当感谢温洁女士和此书译者冯川先生，是他们使拙著中有关语言和文学阐释的一些基本思想，能够以中文的形式呈献给广大的读者。我和冯川先生以前并不认识，但我知道他有自己的教学工作，有自己的研究和写作计划，而且也是"川籍学者文丛"中一位同列的作者。冯先生愿意放下自己手头的其他工作，花费不少宝贵的时间精力来翻译我这本书，这是我特别感激的。无论从阐释学或是比较文学的角度看，翻译都有非常重要的意义。翻译不仅是对原文的理解和解释，而且也是一种创造。把一本书从一种语言翻译成另一种语言，原作者只是通过译者才可以说话。我们可以进一步说，在译本里其实是译者在说话，因此就译本的语言而论，译者才是译本真正的作者。我希望《道与逻各斯》的中译能够不负译本作者的一番苦心，在国内引起对阐释学问题的兴趣，并有助于批评理论和中西比较文学研究的进一步发展。

这个中译本离英文版原书的出版已经有五年多时间，对于书中个别地方的论述，我现在或多或少有些不同的看法，但在基本观念上，此书仍然能大致代表我对东西方比较的文学阐释学的见解。这也许说明我自己在学问上没有什么长进，但另一方面也确实因为在各类文学批评理论中，我仍然对阐释学最有兴趣，觉得它最能为中西文学和文化的比较研究提供一个学理基础；而在有关文学阐释学的许多问题上，我的看法和此书最初写作时并没有太多变化。此外，用中文来深入探讨阐释学的专著，迄今仍然不多，本书虽然不敢说如何深入，但我相信它仍然有助于读者了解阐释学，尤其是从中西比较的角度来了解文学阐释学的梗概。因此我希望对于文学阐释学的研究，拙著的这部中译仍然能作出些许的贡献。由于这本书是在美国写的，在讨论中国古典文学时，我与之对话的往往是一些西方汉学家的著作，至于当代用中文写

成的学术著作，除钱钟书先生的大著往往是我立论的重要依据之外，相对说来其他著述则征引较少。为保持此书原貌，这种情形在这个中译本里一仍其旧，未做任何改变。我希望这样做一方面可以把国外一些汉学家的论述介绍给国内的读者，另一方面也可以从本书的有关讨论，既了解国外学者对中国文学研究所做的贡献，同时也看出其中的一些问题。我希望达到的目的之一，正是能沟通中外不同的语言和学术传统，对文学和文化问题的理解与研究作出贡献。

阐释学一词乃西文译名，德文称 Hermeneutik，英文称 hermeneutics，中文译名有解释学、诠释学、解经学等等，不一而足。在这些不同的译名当中，我认为解释学虽然意义颇为明确，却嫌太过寻常，不似专名，而西文原词与寻常的解释一词有很明确的区别，译名也应该有所区分才是。诠释学则似乎太过强调文字训诂的意义，不能完全传达西文原词较广泛的含义。解经学意义最狭，因为阐释学虽然滥觞于基督教圣经和古典作品的解释，但其含义并不局限于经典的解读。由此可见，阐释学一词既可以包含其他数词之意，又有别于较寻常的解释、诠释等词，作为专名似乎最妥。此外，钱钟书先生《管锥编》第一册论及乾嘉朴学训诂考据的方法，采用了“阐释循环”这一术语。钱先生说：

> 乾嘉“朴学”教人，必知字之诂，而后识句之意，识句之意，而后通全篇之义，进而窥全书之指。虽然，是特一边耳，亦只初桄耳。复须解全篇之义乃至全书之指（“志”），庶得以定某句之意（“词”），解全句之意，庶得以定某字之诂（“文”）；或并须晓会作者立言之宗尚、当时流行之文风、以及修词异宜之著述体裁，方概知全篇或全书之指归。积小以明大，而又举大以贯小；推末以至本，而又探本以穷末；交互往复，庶几乎义解圆足而免于偏枯，所谓“阐释之循

环"(der hermeneutische Zirkel)者是矣。①

在中文著作里提到阐释循环的概念，这大概是最早的例子，这也是我采用阐释学这一译名的另一个原因。

阐释学作为一种专门学科或作为理解的艺术，固然来源于德国哲学的传统，但其研究的问题和其精辟见解的应用却绝不限于某一语言和某一文化传统的范围。不过阐释学在西方还主要是在哲学的层次上讨论得比较多，在文学的层次上讨论得比较少，而且无论是哲学或文学的阐释学，都很少甚至根本没有涉及非西方的文学和文化。本书的讨论则一方面着重在文学的阐释学，另一方面更超出西方批评传统的局限，从东西方比较的视角上来探讨理解和阐释的种种问题。在这里，我觉得有必要谈谈我所理解的东西方比较文学的含义。在目前以东西方比较文学为题目的论著已经不少，但如果我们只是把东方和西方的作品并列排比，下面没有更深一层学理上的依据，这样的"东西方比较文学"就往往给人造成误解，使人觉得比较文学大多不过是一些肤浅牵强的比附，既不能加深我们对文学作品的理解，也无助于我们对文学的鉴赏。此外还有一些以东西方比较为名的研究，只是机械搬用西方文学和文化理论的方法、概念和术语，拿来硬套在东方文化或东方文学上，其结果是产生一些看来时髦的理论研究，但与中国文化、历史和文学的实际却始终隔了一层。其实理论研究本身对于东西方比较具有特别重要的意义。在西方，不同文学传统之间毕竟有许多共同的文化背景，所以比较研究曾特别注重各个文化和文学传统之间实际的接触和影响。但由于东西方文学和文化相互间的实际接触只是在近代才较多，如果比较研究局限于疏理这种实际的接触和影响，那么大部分丰富的古典文学和文化就都排

① 钱钟书，《管锥编》第2版（北京：中华书局，1986），171页。

除在比较的范围之外了。中西文学的实际接触和相互影响当然值得研究，但超出影响研究之外，以理论问题作为比较的基础，则可能天地更为广阔，意义更为深远。一些过分强调东西方文化差异的学者，对这种以理论问题为基础的东西方比较往往抱有很深的怀疑和偏见，但无论在中国还是在西方，不少有眼光的学者已经认识到这种比较研究的重要性。著名的比较文学学者克劳多·纪廉（Claudio Guillén）就在其所著《比较文学的挑战》一书中提出，以理论问题作为基础的比较将会成为比较文学未来发展也许是最重要的方面，而对这种理论的比较或者说比较诗学，纪廉认为"今日的东西方研究可以提供特别有价值和希望的机会。"② 比较诗学超越东西方文化的界限，研究东方和西方共同或类似的批评概念和理论问题，这样的研究如果能避免过度狭隘和抽象，同时注意同中之异，异中求同，就可能比传统的影响研究取得更有价值的成果。

任何理论按其本身的定义就须超越民族和语言的界限，因为理论起码应当具有相当程度的普遍性，不能只适用于一时一地或一事一物。文学理论可以提供一个学理的基础，使我们可以研读在历史上没有关联、在文化上互不相同的各类作品，并由此取得关于文学本身性质的一些洞见。但与此同时我们也必须认识到，任何理论总是从具体的文化、历史和社会生活环境里产生出来的，在理论的普遍性及其具体的文化和历史背景之间，总存在一定程度的差别和紧张关系，理论探讨也就应当处理这种紧张关系，考虑理论在不同文化环境中的适用性。因此，理论固然可以为比较研究开辟新的天地，但是真正具有理论性的研究，就必须把不同的文化传统放在平等的地位上，而不能只是把西方理论的

② Claudio Guillén, *The Challenge of Comparative Literature*, trans. Cola Franzen (Cambridge, Mass.: Harvard University, 1993), p. 70.

概念、方法和术语机械应用到非西方作品的阅读中去。如果说文学理论是对文学作批判性的思考，那么理论研究首先就须对理论本身也作批判性的思考。这一点尤其值得我们注意，因为无庸讳言，近代以来我们讨论文学和文化所采用的理论，大部分都来源于西方。如何在采用西方理论的同时保持独立思考的能力，使理论探讨符合我们所处社会和文化环境的实际，的确是值得我们考虑的问题。一方面，种族自我中心主义、狭隘民族主义或文化沙文主义的态度，即那种把东方文化优越论作为比较研究预先设定的目的，我以为是毫不可取的。但另一方面，中国学者也不能拾人牙慧，把西方各种最新的时髦理论作为依据和标准，而完全不顾中国的实际情形。如何达到合理的平衡，这需要在每一个研究课题中视具体的情形而定，但就中国的情形而言，重要的恐怕是要强调认真研究和独立思考的能力。

我的这个看法无疑和我最近 15 年来在美国生活的经历有关，尤其和在美国大学里学习和教学的经历有关。在英文本的序言里，我已经对有关阐释学的一些问题作了说明，在这里我想就中西比较文学的一些问题，尤其是西方理论与中国文学和文化研究之关系，再简略地谈谈我的看法。既然这些看法是与我自己的生活和学术环境密切相关的，阐述这些看法也就可以清理自己对一些学术问题的思考和认识过程，同时也可以让读者了解本书中一些观念所产生的背景和由来。从阐释学的角度说来，我们每一个人对任何问题的理解和对任何文本的阅读，都基于我们观察理解事物的眼界或水平（horizon），而我们自己的眼界或水平之形成又与我们所处的生活环境、个人经历、所受的教育以及构成我们基本思想观念的各种条件和或分密切相关。因此我们可以说，一个人的思想既有其独立的发展轨迹，又和这个人的生活经历以及现实环境有不可分割的联系。研究阐释学使我认识到这一点，而从一种文化和社会环境迁移到另一种文化和社会环境，更使我对

这一点有切身的体会。我愿意在此对自己思想观念的发展过程作一简略的回顾，虽然我相信每一个人的心路历程各不相同，但我们生活的时代和环境又有大致相同之处，所以这种个人思想发展的回顾也未尝不是我们所处时代和环境一个小小侧面的写照，或许也就不是完全没有超出个人经历和见解的参照价值。

我是"文革"之后作为第一届研究生考入北京大学西语系而开始自己的学术生涯的，可是对文艺和理论的爱好则在念中小学的时候就已经很强烈。在我三岁时，年迈的父亲就开始教我识字，我现在还记得他常常带我上茶馆，用手指蘸着茶盘里的水，在桌面上写字来"考"我的样子。在小学三、四年级时，父亲就给我买了《三国演义》、《水浒》、《说岳全传》这样的书让我读。虽然父亲在我 11 岁时就去世了，但他对我后来在文科方面的兴趣发展却有很深的影响。在中学里，我对外语和外国文学发生了兴趣，读书也由文学扩展到历史和哲学，可以说那时候已经开始在做将来成为一个学者的梦。"文革"十年，外在环境发生了天翻地覆的巨变，但藏在内心深处的梦却并没有被摧毁，反面使我更深地关注内在的精神生活而不管外在现实是如何艰难险恶。当时的情形，可以说内在的渴求与外在的环境是脱节的，而我发现内心深处的梦比外在的现实更为真实，精神的活动是使生命有意义的唯一活动。"文革"后到了北大，内心的追求与外在现实才逐渐重归于一致，并给了我好几年时间在国内也许是最好的学习环境里安心读书。我可以利用北大收藏丰富的图书馆，有可以互相切磋的学友，更能以杨周翰、李赋宁等许多学界前辈为师，而我最引以为幸也给我最大影响的，则是能得到朱光潜和钱钟书两位先生的指点。朱先生在晚年仍以坚持不懈的精神投入有关文艺和美学的论争，重新翻译和解释恩格斯的《费尔巴哈论纲》和马克思的《一八四四年经济学—哲学手稿》，以惊人的毅力完成维柯《新科学》全书的翻译和评价，更不断辛勤笔耕，把自己关于

美学、人道主义和形象思维等各类问题的见解写成文字发表，对当时许多理论问题的探讨和思想的解放，都起了重要作用。我在北大有机会经常向朱先生请教，和他讨论许多文艺理论问题，实在获益匪浅。我到北京之后不久便有机会认识了钱钟书先生，不仅常常去三里河造访，而且还与钱先生有不少书信往来，对钱先生的学识和人品都由熟识而深深拜服。读钱钟书先生的著作，无论是白话写成的《旧文四篇》或是以典雅的文言写成的《管锥编》和《谈艺录》，那极其宽阔的学术视野、深刻的洞察力、令人惊叹的渊博学识、细密而使人心悦诚服的说理，那舒卷自如、充满机锋、睿智和幽默的语言，尤其是把中西各种典籍著述旁征博引、使之相互发明的研究方法，固然是无人能学得来的，但却给了我极大的鼓励，指引我打破学术的藩篱，在尽可能广泛的范围内去研究中西文学和文化中可以和值得比较的问题。正是在钱先生指点之下，我开始比较广泛地阅读了当代西方文学理论的一些重要著作，并在 1983 年 4 月至 1984 年 3 月的《读书》上发表一系列文章，初步介绍了包括形式主义、结构主义、解构主义、阐释学和接受美学等 20 世纪西方各派的文论。从一开始，我就抱着孟子所谓“尽信书则不如无书”（《尽心章句下》）的态度，对西方各派文论，我都有了解和研究的兴趣，但又绝不全盘接受和盲从某一派，对其走极端的看法则更不肯苟同。这不仅是所谓中庸之道，而更是钱钟书先生的指点。钱先生在一次谈话中曾把《谈艺录》序里所说“颇采二西之书，以供三隅之反”的那种研究方法，半开玩笑式地自称为“折衷主义”。后来他向我解释说，虽然“折衷主义”自 19 世纪以来已变成一个贬义词，他却是在古典的意义上使用这个词，即法国启蒙时代哲学家伏尔泰、狄德罗等在著名的《大百科全书》里给折衷主义所下的定义：“不为任何理论系统所束缚，敢于独立思考（ose penser de lui - même），

取各派之精华。"③ 这种坚持理性、敢于独立思考的精神，也一直是我在自己的研究和写作当中力求做到的，它使我一方面尽量去了解和汲取文学批评和其他学术研究中的各种理论，但同时又与之保持一定的批判性距离，避免成为任何一派理论或任何一位理论权威的盲从者和狂热信徒。不过在 80 年代初刚刚开始介绍各派西方文论的时候，虽然那些理论不能尽如人意，但对于打破自五六十年代以来简单的政治判断代替认真的文学分析与审美批评那种沉闷压抑的局面，20 世纪西方文论在"文革"后的中国确实能使人耳目一新，具有振聋发聩的激进意义。

我于 1983 年离开北京来到美国，在哈佛大学做了六年学生，可以说有相当理想的学习环境。哈佛不仅有全世界最大的大学图书馆，而且哈佛燕京图书馆收藏的各种中文图书和期刊也是首屈一指的，其中包括台湾、香港和世界各地有关中国研究的书刊，许多是我在国内没有见过的。哈佛不仅有好教授，而且研究生也相当出色，同学们互相之间可以有很多启发。我在哈佛比较文学系，六年的学习的确有很丰盛的收获，而且一面做学生，一面陆续在美国一些学术刊物上发表了多篇研究论文。1989 年从哈佛毕业后，我就一直在加州大学河滨校区做教授，仍然是研究比较文学和文论，尤其是东西方比较文学和文论。在美国大学新的学术环境里，我发现一方面是学术的多元和自由，另一方面也有不少人盲从权威，缺乏独立思考的精神，表现在文学批评方面则是人云亦云，立论往往走极端而不合乎情理。作为一个对东西方比较研究有兴趣的中国人，我感受颇深的是有不少西方学者，包括一些汉学家，都过分强调东西方文化之间的差异，把中国视为与西方全然不同的他者。这种把不同民族语言和文化作二项对立的思路在西方有很深的传统，早在古代就已表现在犹太教和基督教的

③ 钱钟书先生 1980 年 6 月 11 日给我的私人信函。

对立之中，在近代则更有东方与西方的对立。例如有汉学家认为中国文化传统里没有宗教和哲学上的超越观念，中国人只有具体的形象思维，没有抽象思维，中国的语言没有语法，也没有西方语言所体现的那种逻辑性，中国文学，起码是中国古代的诗，都是事实的记录，所以中国文学里没有想象和虚构，中国传统文评里也没有在字面意义之外另找出一层暗含的象征意义来的所谓讽寓性解释（allegorical interpretation）。[④] 这类看法其实和钱钟书先生在《管锥编》开篇早已驳斥过的黑格尔"鄙薄吾国文字，以为不宜思辨"那种偏见一脉相承，甚至可以说是那种偏见在现代学术思想中的显现。当然，今日许多汉学家及西方有影响的哲学家和思想家都并无黑格尔以西方文化为优越的偏见，他们对中国文化也至少是尊重的。但放在历史演变的背景上看，尽管他们对中国和中国文化的态度与黑格尔绝然不同，前面列举的他们那些观念却与黑格尔的看法有惊人的相似之处。然而过分夸大东西方文化差异既无助于不同文化之间的相互了解，也无助于对自身传统的认识。正如钱钟书先生所说，文化二项对立的偏见"使东西海之名理同者如南北海之马牛风，则不得不为承学之士惜之。"[⑤]

颇有反讽意味的是，黑格尔的看法固然代表了西方传统的欧

---

④ 这类观点在汉学中虽非普遍，但也的确有不小影响。这里所列的几种看法，正是以下汉学著作的主要和基本的观点：David L. Hall and Roger T. Ames, *Thinking Through Confucius*（Albany：SUNY Press，1987），Jacques Gernet, *China and the Christian Impact：A Conflict of Cultures*, trans. Janet Lloyd（Cambridge：Cambridge University Press，1985），Chad Hansen, *Language and Logic in Ancient China*（Ann Arbor：University of Michigan Press，1983），Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics：Omen of the World*（Madison：University of Wisconsin Press，1985），Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*（Princeton：Princeton University Press，1987）.

⑤ 钱钟书，《管锥编》，1—2页。

洲中心主义观念，可是当代一些号称批判欧洲中心主义的后现代派思想家们，在论及中国或非西方文化的时候，却往往和黑格尔的看法如出一辙。例如德里达攻击西方传统里的逻各斯中心主义和语音中心主义，认为把口说的话视为优于书写的文字是西方文化里根深蒂固的形而上学的等级观念，而与此同时，他又断言中文和日文使用的非拼音文字足以“证明有一种完全在逻各斯中心主义之外发展起来的强有力的文明。”⑥ 如果说黑格尔以为中文缺乏逻辑而不宜思辨，德里达则恰好以为中文没有西方的逻辑、理性等逻各斯中心主义的累赘，可以有助于打破西方的逻各斯中心主义传统。一褒一贬，态度固然不同，但就立论的基点言之，即以为中文和中国人的思维缺乏逻辑和理性这一观念，则两者并无二致。又如福科引博尔赫斯一段虚构的话来借题发挥，说中国人有不同于西方的“另一种思维系统，”是在地球另一极端与西方文化迥异的另一种文化，它“完全专注于安排空间的次序，但却不是把天下万物归在可能使我们（案：即西方人）能命名、能说、能想的任何范畴里。”⑦ 这种拿中国来做西方的非我或陪衬的观念，经过德里达、福科等后现代主义思想家的发挥，在当代西方的理论界有相当广泛的影响。把中国和中国文化视为西方的对立物，实在和赏玩富于异国情调的奇珍异物的猎奇态度没有太大的区别，而这是我无论如何不能接受的，于是我毫不客气地把这种视中国为西方之非我的态度称之为文化上的新殖民主义。问题在于，这并非一般人由于无知而产生的幻想与偏见，却是一些著名学者在严肃的学术著作里作为知识和真理表述出来的观点。

⑥ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974), p. 90.

⑦ Michel Foucault, *The Order of Things: an Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage Books, 1973), pp. xv, xix.

于是，我感到有必要从理论上对这类有极大影响的观点提出反驳。《道与逻各斯》最初就是由批驳德里达上述观念的一篇论文发展而来。我另有一篇文章评述中国作为西方之非我的神话，就以对福科和博尔赫斯的讨论为起点。那篇文章和其他一组有关中西文化比较问题的论文已经汇为一集，不久将由美国斯坦福大学出版社出版。我目前正在撰写的另一部书稿，则专论中国和西方经典评注传统中讽寓性解释的问题。由于西方当代理论中对种族、文化等各类差异的过度强调，而且西方汉学著作也往往出现类似的中西文化二项对立的观念，我在美国所做的研究和所写的文章就大多围绕这一类问题，有针对性地提出我自己的不同看法。

如果说80年代初在《读书》上撰文介绍西方当代文论的时候，我就有意识地和各派文论保持一定的批判性距离，在美国更切近地接触到各种后现代主义理论之后，我更感觉到保持自己独立思考能力的重要。后现代主义至今没有一个被普遍接受而且明确的定义，但大体上说来，后现代主义——包括后结构主义、后殖民主义、西方马克思主义等等——对启蒙时代以来的西方现代哲学和文化都持一种激烈批判的态度，认为西方的现代性以及相关的民主、科学、进步等观念对内掩盖了对妇女和少数民族的压迫，对外则表现为对亚洲、非洲、拉丁美洲等第三世界国家的殖民和帝国主义侵略。我们立即可以看出，这样的后现代主义理论有相当浓厚的政治色彩，在西方和尤其是美国的大学里，这些理论明显具有左的激进倾向。然而这种政治又是典型西方学院里的政治，带有理想的、浪漫的、乌托邦式的幻想性质，和现实往往有相当的距离（当然，在对符号能指和文本的强调中，某些后现代主义者早已经解构了"现实"、"客观存在"等等"现代性"范畴，并弃之如敝屣了）。在这里，在涉及东方尤其是中国的时候，把中国当陪衬在后现代主义著述中也是屡见不鲜的。例如在极有

影响的美国马克思主义理论家杰姆逊（又译詹明信）的著作中，基于所谓中国经验的“文化革命”是作为一个抽象的理论概念提出来的，他用此概念来解释不同生产方式的同时并存而又互相冲突，但和中国“文革”具体的历史现实，尤其和绝大多数中国人梦魇般可怕的切身经历，却没有一点关系。⑧ 在论“第三世界文学”的一篇文章里，杰姆逊把第一世界和第三世界国家的文学（或者说西方和东方文学）明确对立起来，断言西方现实主义和现代主义的小说都有“私与公、文学与政治，以及我们一贯认为属于性和无意识的领域与属于阶级、经济、世俗政治权力的公众世界之间的根本性分裂；换言之，弗洛依德与马克思之间的对立。”与此相反，第三世界国家的文学就没有这种公与私、文学与政治之分，一切作品哪怕表面看来写的是个人的私事，其实都在这表面之下另有所指，都涉及公共和政治的领域，即都是杰姆逊所谓“民族的讽寓（national allegory）：隐私的个人际遇的故事又总是关于有激烈冲突的第三世界文化和社会的讽寓”；而鲁迅的小说就是“这种讽寓化过程最佳的范例。”⑨ 文学与政治确实有密切关系，这一点是不言而喻的，可是为什么第一世界或现代西方文学就把这两者截然分开，而第三世界文学就毫无文学与政治的分别呢？为什么隐私、个人等概念一定是西方所独有，东方或中国的个人就都完全消失在民族的大集体之中呢？这种公私不分，以民族和集体取代个人的情形，也许正是杰姆逊理想中所欣赏的东方，以为第三世界文学都是政治讽寓，在杰姆逊也许正是

⑧ 参见 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), pp. 95–98. 又见其所著 *Postmodernism of, The cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), pp. xiv–xv.

⑨ Jameson, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text* 15 (Fall, 1986), p. 69.

一种赞许的说法，但在第三世界国家本身，起码在中国，这种政治讽寓的解释却曾经是以断章取义来深文周纳、罗织罪名的手段。在中国，把文学作品解读为政治讽寓实在不算是什么新鲜理论，从东坡乌台诗案到康熙、雍正、乾隆数朝的文字狱，再到“文革”中批《海瑞罢官》、《燕山夜话》和“利用小说反党是一大发明”的最高指示，就都是用这种政治解释来钳制思想最为突出的例子。一般中国的读书人对文学的政治批评之复杂性和严重性，恐怕比美国学院里的教授批评家们体会得要深刻得多，也敏感得多。杰姆逊宣称“文学作品的政治解释高于其他一切解释，”是“一切阅读和一切解释的绝对水平（the absolute horizon of all reading and all interpretation）。”[10] 在美国大学各种理论都可以并存的多元化环境里，这种政治解释高于一切的呼声不过是众声之一，绝没有可能成为一种强制性的官方政策而对作者和批评家的身家性命产生什么直接影响，但我自己的切身经历却使我不能不想起这类理论在中国实际生活中曾经产生过什么样的结果，也就不能不由此对这种高论持怀疑的态度。这并非如有人所说是在逃避政治，因为恰恰是政治上的敏感使我不能不与这种突出政治、宣称政治第一、政治解释高于一切的理论保持相当的距离。

由于美国的政治制度和社会环境与中国很不相同，我不想否认激进的后现代主义理论在西方文化和社会中可能具有的意义，但我也不肯因此就全盘接受这种理论。在西方学者把这套理论用来分析中国的文化和现实，其高谈阔论与我自己的经历和认识格格不入时，我绝不会盲从权威而放弃自己的独立思考，更不屑于为了个人的什么好处而去投其所好，趋时附势。一位在美国大学里研究中国革命的教授最近曾撰文捍卫“文革”的声誉，认为“中国的无产阶级文化大革命是世界性历史事件，”而最近十多年

[10] Jameson, *The Political Unconscious*, p. 17.

来“文革（乃至整个中国革命）不断被抹黑，”则是由于一股逆流，即全球范围内的“政治风气右转，”而在中国则“更有固执的东方主义在推波助澜。”[11] 这位先生心目中的“文革”乃是理想的民主天堂在中国大地上的实现，是“为草根阶层通过民主方式参与社会生活创造出前所未有的契机，”是“承认人民主体性和他们能够按照社会目标来管理自己的主体性。”[12] 倘若这位先生自己在“文革”当中曾是中国“草根阶层”的一员，现在来遥想当年，作此回顾式的描述，或者尚有一点值得注意的价值，可是他和中国的草根树皮都全无一点瓜葛，“文革”当中成千上万的中国人遭受过怎样的精神和皮肉的痛苦，也毫不关他的痛痒，由他坐在美国大学教授舒适的办公室里，来“回忆”自己从未亲身经历过的“事件”，来奢谈“对（文革）这场历史事件的记忆，”[13] 实在是滑天下之大稽。不过值得注意的是，并非没有人顺着这样的论调来高谈阔论，不仅要否定80年代对“文革”和极“左”思潮的批判，而且要从西方后现代主义理论出发，否定自“五四”以来中国近代历史上一切争取科学、自由和民主的努力。说实话，西方后现代主义理论权威的追随者虽不能说多如过江之鲫，却也并非屈指可数，这当中有各种情形，或由于幼稚，或出于好奇，或是被理论的复杂抽象所吸引，或是感受到理论带来的论辩力量而欣慰，更不必说此外还有投机取巧、故弄玄虚，或其他一些不那么冠冕堂皇、不那么见得人的理由。但也尤其因为如此，更可以见出独立思考之必要而且可贵。我绝无意一概否认后现代主义理论的价值——况且后现代主义缺乏明确定义，其

---

[11] 德利克（Arif Dirlik），《世界资本主义视野下的两个文化革命》，林立伟译，载《二十一世纪》（香港中文大学·中国文化研究所）1996年10月号，页4。

[12] 同上，页8。

[13] 同上，页4。

中有不少值得研究和吸取的理论概念和思想，不能笼统一概地拒斥。我只想再次强调，在我们各方面研究都深受西方理论影响的情形下，“不为任何理论系统所束缚，敢于独立思考，取各派之精华，”的确值得我们随时记取。

敢于独立思考就意味着敢于坚持自己所认识的真理而且勇于为之论争，我于是发现自己的研究和写作往往以不同方式参加到各种理论问题的争论之中。在与不同理论展开对话时，我往往对其偏颇谬误之处提出批评和辩驳；在不少学者过度强调东西方文化差异之时，我往往注意同与异的辩证关系，反对把不同文化传统作截然的对立，从而为东西方比较研究的合理性辩护。在这一点上，《道与逻各斯》尚无十分明显的论辩性，而在此书之后近几年里我写的文章，则更增多了一分争论的性质。这并不是我喜欢与人争辩，而是我认为有些问题不经过论辩，就无法达于较明确的理解，也无法得到较合理的认识。我也许可以引一句孟子的话来说明这一点，正如孟子回答别人以为他好辩时所说的那样，“我岂好辩哉？予不得已也”（《腾文公》下）。在一定意义上说来，学术的进展正有赖于在学术问题上的对话和争辩。因为我们每一个人都有各自的眼界和水平，对问题的理解和看法就或多或少总有不尽相同之处，只有通过理性的辩论来说服对方，大家的认识才可能达到暂时的统一。然而我们每个人的眼界和水平又总有自己的盲点，所以一方面我们必然从自己的立场出发，但另一方面也需要在对话、讨论和争辩中消除盲点，达于更高的认识。我们的眼界或水平是随时浮动而非固定不变的，所以阐释学不仅指出我们每一个人都必然在理解事物之前，对那个事物已有一定的预期或先入之见，而且特别注重理解过程中我们与被理解的事物形成一种开放性对话的关系。这种对话的结果不是证明自己的先入之见如何正确，而是使自己在与他者相遇的过程中受到启发和教育，达到所谓“眼界或水平的融合”（fusion of horizons）。因

此我可以综合起来说，我努力想做到的，是既要敢于独立思考，又要不固执己见，并随时在与他人的对话和与他人思想的交流中吸取新知，丰富自己。“吾生也有涯，而知也无涯。以有涯随无涯，殆已”（《庄子·养生主》）。庄子的话总是说得那么好，不过以有限之生命去追求无限的知识，你可以说是人生的宿命，也可以说是人生意义之所在，是人生的一大乐趣。我们写下的文字就是这求知过程的记录，其中无论洞见或者失误，也都是思想历程中留下的印迹，而读者诸君自能辨识路径，取道前行。所以我将这本《道与逻各斯》作为我在求知当中一点小小的成绩奉献给读者，希望它能引起读者对文学阐释的兴趣，在心灵中展开一场思想的对话。

张隆溪

1997年12月5日

序于美国加州莫瑞诺谷市

序

本书研究语言的性质及其在文学创作、文学阅读中的复杂内涵。这一研究来源于长期以来我从东西方比较诗学角度对阐释学这门理解和解释艺术产生的兴趣。不久以前，阐释学这一术语还仅仅为某些专门领域内的少数专家所知晓，然而近年来，它已经越来越作为一个常用词，进入到若干学科（尤其是神学、法律、文学理论）的研究讨论中。不过，大多数这样的讨论不只受惠于哲学阐释学，同时也受制于哲学阐释学，而且仅仅局囿在西方传统的范围之内。这在我看来是颇难令人满意的，因为理解和解释与其说是专门用来满足理论兴趣的哲学范畴，倒不如说它们更是人生中无所不在的普遍事实——甚至可以说，它们是人的存在中至为重要的部分。伽达默尔在论及海德格尔的存在分析时曾说：理解是"在世之此在实现自己的原初形式。就其是存在的潜在性和'可能性'而言，早在其因种种实用的和理论

的兴趣而向不同的方向分化之前，它就是此在之'在'的方式。"① 这也就是说，阐释并不是一种理论上的建构，相反，它从本体论上讲就是人生所必有，因为只有在能够充分理解并规划出其与世界之关系的相应程度上，人们才能够生存和发展。生活中自我与他者的关联是无所不在的，这一关联，已经构成了阐释学问题必然从中产生的背景。显然，阐释学的复杂内涵具有真正的普遍性，它并不局限于，也不可能局限于某一特殊的研究领域和某一特定的文化传统。

事实上，正是凭借西方哲学阐释学的背景，我才从一种将非西方也融汇于其中的角度，开始了我对语言和解释的思考。语言的重要性已毋须我在此多加论证，因为它已经如此经常地占据着20世纪理论探讨的中心（在分析哲学和现象学中是如此，在结构主义和后结构主义中也是如此），同时当然也因为，言说和书面文本的理解一直是典型的阐释学问题。不过，我对语言性质的讨论虽然立足于哲学阐释学，最终却因为集中在文学理解的一些特殊问题上而与之分道扬镳。换句话说，我的关注焦点是一种特殊的文学阐释学，它考察诗人们使用的语言，追问这种语言在文学阅读和文学解释中的内涵。自然，有关文学阐释学的书和文章已经写了不少，其中尤其值得一提的是汉斯·罗伯特·尧斯和他的接受美学理论。按照尧斯的说法，阐释过程可以颇为有利地分割为这样三个部分，即："最初的、审美感知式的阅读"，"第二步的、回顾式的诠释性阅读"，以及"第三步的、历史性的阅读"。不同的视野、"一部作品的先前的和当前的理解之间的阐释差

① Hans-Georg Gadamer, *Truth and Methhod*, 2d rev. ed., English translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (New York: Crossroad, 1991), p. 259.

异”，为新的文学史观和“历史的接受方法”奠定了基础。② 然而，在我对文学阐释学的研究中，我关心的并不是将阅读经验划分成不同的阶段，以便在人们对一部作品的过去和现在的理解之间，设置出阐释的距离来。的确，尽管重建经验的范围在尧斯看来乃是接受理论的必要步骤，我却觉得它在文学史研究中（尤其在对审美趣味和社会准则的勾划中）充其量只能被视为方法上有用而已。我们不能把这种历史的重建视为当然，而对它的种种前提，以及它所具有的试验与假说性质却毫无批判意识。尽管我丝毫也不否认文学阐释学对接受美学的意义，我更感兴趣的却是重新思考语言的隐喻性质，思考词作为符号和象征使用时固有的暗示性和不足性，以及所有这些东西对文学写作和文学阅读的微妙意义。这些问题在当代文学理论中无疑是许多争论的中心，而正是文学理论在极大程度上形成了本书对阐释学问题的讨论。

也许只是从观察范围的广阔程度上看，我的这一研究才不同于已有的哲学和文学阐释学著作，因为我对语言与解释的讨论超越了西方批判传统的疆域，并从东西比较研究的得月楼台中包容了一种更为广泛的透视。迄今为止，在文学阐释学中，还没有任何一部著作试图把东方和西方带入富有成果的相互启发中去，与此同时，许多刊物上的文章尽管以东西方比较文学为标题，在我看来却很成问题。这要么是因为它们把来自不同文化传统的文本杂然并存地罗列在一起，同时却没有对这样选择的理由作出正当的说明；要么是因为它们总是习惯于机械地运用术语和概念，把

② Hans Robert Jauss, "Literature and Hermeneutics," trans. Timothy Bahti, in *What Is Criticism*? ed. Paul Hernadi (Bloomington: Indiana University Press, 1981), p. 137; and Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. T. Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p. 28.

西方的研究方法生硬地强加在非西方的作品之上。③ 比较的基础或比较的理由，从一开始就是一个恼人的问题，然而只是当涉及到东方和西方的时候，比较文学的合法性才真正面临了危机。在东方和西方之间，几乎不存在任何 rapports de faits（事实的联系）。许多人会坚持主张，对于东方和西方，唯一合适的评论话语就是彼此相异的话语。然而，今天的比较文学理应超越搜求不同国家的作家彼此之间的接触，以及一个作家对另一个作家之影响的做法——韦勒克曾把这种对来源和借鉴的追溯式研究挖苦为文学中的“对外贸易”。④ 如果直接的接触和联系已经不再为比较研究提供正当的基础，那么人们便会看到：比较诗学——东西方对文学批评和文学理论问题的研究——可能会比传统的影响研究产生出更为有趣和更有价值的结果。

文学理论从定义上讲便超越了民族和语言的疆界，它为比较研究提供了真正肥沃的地基，通过考察文化上异质的（heterogeneous）和历史上没有关联的作品，人们完全可望获得对文学艺术的大量洞见。理论为比较研究开辟了新的景观，而从理论上获得

---

③ James J. Y. Liu's posthumously published book，刘若愚先生遗著在探讨中国诗歌语言的阐释学意义方面，作出了不少贡献，但他虽然希望寻求中西文论的交汇点，但全书仍未能从比较诗学的角度，对阐释学作深入研究。对此书得失的讨论，请参见拙文“中国传统阐释意识的探讨”，载《读书》1989 年第 12 期，95—101 页。is an admirable pioneering work that attempts to highlight the hermeneutic significance of poetic language in the Chinese tradition. Despite the author's wish to mark the "possible points of convergence" between Chinese and Western literary theories, however, the book as a whole seems to fall short of its aspiration to offer an insightful study of hermeneutics from the perspective of comparative poetics. For a discussion of both the strengths and weaknesses this book contains, see my review in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 10 (July 1988): 190－94.

④ René Wellek, "The Crisis of Comparative Literature," in *Concepts of Criticism*, ed. Stephen Nichols (New Haven: Yale University Press, 1963), p. 283.

了活力的研究，则必须把不同的文化传统置于平等的地位。换句话说，比较诗学不应该仅限于把西方概念和西方方法运用到非西方的文本上去，而应该以融汇了东方与西方的批判性眼光去审视和考虑理论问题。如果文学理论是对文学和解释的批判性思考，那么理论之研究就必须对理论本身作出批判性思考——同时也对东方和西方的区别作出相应的思考。

在此，我应该声明：本书使用“东方”一词，主要指中国的文化和文学传统，不过本书中也有某些讨论涉及到印度佛教思想家龙树的哲学。对东方这个词作这种武断的、以偏概全的使用，并不意味着要抹煞东方不同文化之间的差别，不过，这个词的武断性却有助于我们对与西方相对的东方从名称上提出质疑。一旦这个通常并未受到质疑的词义进入我们的自觉思考，我们就有可能不再继续执着于那种一成不变的、通常被我们称之为“东方”与“西方”的文化分割——尤其是有可能避免文化研究中种族优越论的诱惑，避免那把一种文化中的价值和概念强加给另一种文化的不良做法。因此，我在本书中试图做的，就并不是把西方的阐释学理论运用于中国文学的阅读，而是深入到阐释学这一概念，即深入到语言和解释之间的关系中去，看看西方批评传统和中国古典诗学是怎样理解这种关系的。这样做，一方面可以为西方读者和学者引入一种来自不同文化语境的阐释角度，另一方面，通过把卷帙浩繁的中国哲学、诗歌、批评著作中零散的洞见和说法汇集在一起，也有助于使我们对中国文学批评传统的理解变得更有系统。在这一意义上，目前的研究也是一种尝试——它试图暗示：在中国诗学中有一条一以贯之的阐释学思路。

这样一种研究只有在下面的意义上才称得上是一项理论研究：一，它研究的是言词表达的不足和它的暗示作用在什么样的程度上既对文学作品的写作发生影响，又对它的阅读发生影响；二，它把写作和阅读都放在一种以审美体验为媒介的交流框架中

予以考虑。本书并没有为日常的文学批评提供模式或标准——就此而言，它也可以说并非一种理论上的研究。在我看来，文学阐释学并不是一套指定的准则和方法，凭借它，阐释者只要掌握了某些技巧并将其运用于特定的文本，就能够解决文本批评中的种种问题。文学阐释学的运用，毋宁说即在于深化我们对语言使用的感觉和我们对文学艺术的体验；它有助于更为正确、更为敏锐地揭示：当词和词、句子和句子被组织到一部文学性文本之中，尔后又在阅读过程之中变得活跃起来时，所发生的事情究竟是什么。借助于这样一种阐释学，我们也许可以思考隐藏在文学性文本写作之下的那些原则，并因而能够比作者和一般读者更好地理解文学作品。

从本书的开头一直到结尾，我将既参考西方的资料又涉及中国的资料，并把它们组织到一种批判的对话之中。这种跨文化对话的理由，正如我已经提到的那样，乃是阐释现象的普遍性，也就是说，乃是那恒久常在的问题即语言和解释。尽管阐释学作为一种理论是从德国哲学传统中发展出来的，我们却确乎可以把中国文化传统说成是一种阐释学传统，因为它有一个漫长的、始终围绕着一套经典文本发展起来的诠释性传统，以及建立在大量品评之上的财富。这些东西是可以与为西方阐释学传统提供了基石的圣经诠释相比拟的。从经典的阅读和评论中产生出来的许多理论问题，无论对中国的学者还是对西方的圣经诠释者来说都是共通的，而且在两种文化传统中都直接涉及到文学批评。在中国也像在西方一样，语言的本性及其与文学解释的相互关联是在一个历史过程中逐渐被人们意识到的，但在中国和西方这两种截然不同的文化中，对这种相关性的研究在年代顺序上却没有任何可比性。在中国和在西方，许多可以用来比较的思想和观念并不是同时出现的，因此，本书所作的比较和对照，其取向就并非历史的取向，而是旨在以一种批判的眼光，从某些共通的主题（它们在

不同的时刻出现于东方和西方）中找出它们的共同点来。在此，我所谓“主题”，指的是中国和西方传统中某些有关理解的共同问题，即有关语言性质的一些重要的思想和观念如语言的隐喻性、歧义性、暗示性，及其对文学作品的作者和读者所具有的意义等等。自然，这些主题中的每一个，都在它自己的传统中形成并拥有它自己的历史，这在采取一种求同的观点时是不应该忽视的。然而，我的研究能够使这些主题聚合在一起，并在文学阐释学问题上采取一种拓展的眼光，却并非得力于每一主题的自我封闭的特殊性，而是得力于它那广阔的、突破了封闭性的理论内涵。

我对这些共同主题的兴趣，使我有理由不必去理会某些技术性的细节问题。例如，作者问题，本来可以是一个相当棘手的问题，尤其在中国文献中更是如此。几乎所有的古代典籍，例如《论语》和以老子、庄子命名的书，都要么是由该哲学家的门生所编撰，要么包含了一些伪托、增添的章节。——其情形之严重，竟到了人们不得不怀疑，在谈到《庄子》的时候，究竟还能不能把其中的不同篇章视为出自同一个作者并代表同一个哲学家的思想的地步。然而，在我的讨论中，我并不区分那些通常被人们视为真实可信的篇章和那些据信是伪托的篇章，因为这里关注的并不是作者的真实性，而是该书中的思想及其对中国传统实际产生的影响。正像庄子本人可能会说的那样，庄子这个名称，不过是一个方便的名称，它只有在某些历史地和武断地予以限定的范围内，才具有这样或那样的意义。

通过把历史上互不关联的文本和思想汇聚在一起，我试图找到一个共同的基础，在这样的基础上，中国文学和西方文学——尽管它们的历史和文化背景完全不同——可以被理解为彼此相通的。这样一种主题比较，其最终的目标是超越狭隘眼光的局限，通过尽可能多地吸收那些看上去与己相异并且显然属于他人的东

西来拓展我们的视野。如果与异己而陌生的东西相遇可以视为阐释学的起点，那么，经验和知识在自我与他者的关联中得以充实(即伽达默尔所谓“视野的融合”)则是阐释学引领我们走向的最后归宿。理解的过程是学习和自我修养（Bildung）过程，在这一过程中，陌生的东西变成熟悉的东西充实着我们知识的宝库，而异己的东西则被吸收，直到成为我们自身的一部分。伽达默尔提醒我们说：“哲学之任务，就是去发现完全不同的东西中的相通之处。按照柏拉图的说法，哲学家的使命就是‘学会从分散的事物中看出同一’。”⑤ 在我看来，这不仅是对哲学之使命，同时也是对真正有比较眼光的文学阐释学任务的极为恰当的表述。的确，哲学与文学阐释学紧密相关，文学解释的特殊问题总是植根于语言性质之中，并且只有在哲学阐释学的更大背景中才能得到最好的理解。正因为如此，我对文学解释的讨论，便不得不首先考察哲学家们的语言观，而我对诗人和作家——例如里尔克、马拉美、陶潜——的作品评论，其用意也并非使之成为个别作品的解释，而是意在揭示这些作品的内涵以印证我试图论证的观点。换句话说，把这些彼此无关、迥然相异的作品拿来比较，其目的恰恰是“从分散的事物中看出同一”。

然而，“一”（the “one”）的性质究竟是什么呢？我们如何才能认识到迥乎不同的文化、迥乎不同的文学中共有（the shared）、共通（the commom）、同一（thesáme）的东西呢？在一篇论荷尔德林的文章中，海德格尔在同一（the same）和等同（the equal or i-dentical）之间作了精彩的区分：“等同总是趋于差别的消失，以便每一事物能够归并在一个共同的名称之下。与之相反，同一则

⑤ Hans-Georg Gadamer, "The Relevance of the Beautiful," in *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, ed. Robert Bernasconi, trans. Nicholas Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1966), p. 12.

是不同东西的共同归属，它需要以差异的方式把不同的东西聚集起来。"⑥ 对任何试图比较东方和西方文学传统并在不同文化外观之下找到同一性的人来说，极为重要的一点，就是牢牢记住海德格尔的这一区分。正像海德格尔所说的，"只是在差异的实现和定位中，同一的聚集性质才得以显现。"同一"把不同的东西聚集到一种始源性的同一之在（being - at - one）中"却并不把每一事物纳入到"纯粹一致性的沉闷统一"之中。⑦ 这就是说，发现共同的东西并不意味着使异质的东西彼此等同，或抹杀不同文化和文学中固有之差异。不过另一方面，承认海德格尔所作的区分，同时也意味着接受同一之可能，即不把同一混同于纯粹的等同而不加考虑。这一点在当前极为重要，可以直言不讳地说，我的东西方比较研究，其目的正是要不顾深刻的文化差异而发现其中共同的东西，而如此众多的当代或后现代西方理论，却正好建立在对文化、种族、性别等种种差异的强调上。事实上，正是针对当代西方过分强调差异的理论背景，我的研究才集中在对同一性的强调之上而把不同的文学传统聚集在一起，使之有可能展开跨文化的对话。

让—弗朗索瓦·莱奥塔（Jean - Francois Lyotard）对后现代状况作了很有影响的研究，按照他的说法，后现代世界是西方后工业社会中一个由种种迥异的东西组成的世界。在他那本论后现代状况的书的末尾，他呼吁人们拿起武器"向总体性开战"，"以使差异性获得生气，并拯救这一名称的荣誉。"⑧ 由于眼光总盯着

---

⑥ Martin Heidegger, "…Poetically Man Dwells…," in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper & Row, 1975), p. 218.

⑦ Ibid., pp. 218 - 19.

⑧ Jean - Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 82.

一个充满文化差异的世界，西方的许多批评家和理论家都对寻找和发现共同之处的努力持怀疑的态度——仿佛这种努力完全是为了把不同的东西等同到沉闷的统一中去似的。随着知识的分科越来越细和学院式专家的越来越专门化，“始源的同一”和“审美的完整”似乎已破碎不堪，并且很难看到有什么东西可以把那分裂成碎片的同一性重新聚合起来。特别是当跨文化的比较涉及到中国的传统时，那些我们视为同一的东西就更可能惹人怀疑，因为对西方理论而言，中国岂不正是文化差异的象征吗？举例来说，当福科（Foucault）想要强调东方和西方作为彼此不可理解的文化系统两者之间横亘着难以逾越的鸿沟时，他用来再现这一完全不可归约的差异的证据，就恰恰是取自“某部中国类书”中的一段文字。在这一有趣的段落中，一种荒谬的“中国式”分类方法——它把那些颇为奇怪地予以分类的动物放在同一个场所而完全不考虑它们根本没有任何可比性——显示出思维方式和命名方式的基本差异。福科评价说，不同的事物以这样一种不可思议的秩序（或毋宁说这样一种不可思议的无秩序）杂然并陈在一起，这种做法只有在 heterotopia——即那种任何语言描述的可能都遭到悄然破坏的场所，那种既使人生厌又具有吸引力的场所才是可以想象的，它所展示的是“另一种思想体系之异域魅力”，与此同时也显示出“我们自己的局限和完全不可能那样去思考”。⑨

史蒂文·康纳（Steven Conner）在一本研究后现代主义理论的出色著作中评论说，由“纯粹的差异性”构成的后现代世界，在 heterotopia 这一概念中找到了它“最著名的意象”，它是一个适合

⑨ Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage, 1973), p. xv.

于"整个没有中心的后现代世界的名称"⑩ 然而，正如我在别处论述过的那样，来自"中国类书"的这些有趣段落，其实是福科从博尔赫斯（Borges）的一篇随笔中转引来的。它实际上是一种西方式的虚构，在引用这一虚构并把它作为中国式思维的代表时，福科并没有摆脱创造文化神话的传统——这些神话总是把与己相异的他者说成迥乎不同的东西。无论作为一个诱人且具有异域情调的梦境、一个可以使自己的理想在想象中得以实现的乌托邦，还是作为一片停滞不前、精神上愚昧无知的国土，它都是西方的一个陪衬，——而正是在它的反衬下，西方文明所具有的更高价值才在每个人眼中凸显出来。⑪ 然而，康纳争辩说，"一旦这样一种不同形态的东西获得了一个名称，更特别地说，一旦它被一再地提到，它也就不再像过去那样是一个概念上的怪物，因为它的不可比性在一定意义上已经受到限制，它得到了预先的解释，获得了一个中心和一个说明性的功能。"⑫ 然而，问题在于，这所谓不同形态的东西从来就不是福科声称的概念上的怪物，因为那迥乎不同的他者，其实是西方人为了自我认识和自我批判的方便而召唤出来的，而所谓不同形态的东西，从一开始就不过是为了隐喻的殖民才创造出来的。因此，差异性和异质性，就其标志着当代西方文化批判的一种愿望而言，并不具有普遍合法的权力，它也不应该成为一个终极性的词汇——批判性话语总是试图找到这样一个确定不移的终极词汇，就仿佛这是比较研究唯一和最后的目标似的。确实，在西方理论和西方批判性话语一再把非

---

⑩ Steven Conner, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (Oxford: Basil Blackwell, 1989), p. 9.

⑪ See Zhang Longxi, "The Myth of the Other: China in the Eyes of the West," *Critical Inquiry* 15 (Autumn 1988): 108–31.

⑫ Conner, *Postmodernist Culture*, *p*. 9.

西方的他者说成完全不同的东西的时候，对非西方文化与非西方文学的真正理解反倒变得不可能了。以他者的声音和为他者说话，我宁可拒绝这一指定的角色，并试图超越自我与他者的分割，努力使经验和知识达到一种得以拓展的视野。而在这样的努力中，阐释学及其对普遍一致性的要求——哪怕仅仅是一切有限理解中的普遍一致——很可能会给予我们最好的支持。

在设定我处理中西哲学和文学阐释学问题的计划时，我不断地意识到：对于我自愿承担的任务来说，我自己的知识是很不够的。我知道我往往越出了自己熟悉的领域，闯入到属于他人的领地，而在这些领地中，主人是完全有权要求有关学术问题的熟悉和学术知识的扎实的。的确，在专家的眼中，从事比较的学者往往显得像一个不受欢迎的入侵者或一个走得太远的怪物，因为今天的学术界已经分化和发展成了种种专业的迷宫。然而，打破学术领域的疆界，跳出自己熟悉的蓬蒿而看到更大的天地，尽管在一个高度专业化的世界中不可避免地是一种冒险，在我看来却似乎始终是一件值得尝试的事情。我始终不相信任何文学和文化传统的独特性主张——不相信那种把东方和西方看得如此迥乎不同，以至其思维和表达的方式竟不能彼此理解，因而一种知识也就必须始终置身于另一种知识之外的看法。我在本书中决定做的一件事，恰恰是去拆除种种学术领地之间的栅栏，这些学术领地被称之为领域和学科，它们被包围在学院和系所的重重藩篱之中。我宁愿向这种知识的分隔挑战，并展示某些基本的、东西方共有的阐释学关注和阐释学策略。这无疑是一项困难的任务，完成这一任务，我的准备是不够的。不过，我总是从钱钟书先生的榜样中受到鼓舞，尽管他令人敬畏的知识和学术上的成就都是我无法比拟的，但在汇通东方和西方这一点上，他的著作却总是给我以指引。本书中的许多思想就萌发于多年前我在北京时与他的交谈，而在这些思想形成和发展的过程中，我一直从他的巨著

——他谦逊地名之曰《管锥编》——对中国和西方作品的精湛评论中获得灵感。

本书中讨论的问题，最初曾以萌芽的形式在一篇短文中勾划出大致的轮廓，那篇文章1983年发表于中国。⑬ 从那时起，我在大洋这边的许多朋友和同事就一直鼓励我努力去发展我心中的想法并慷慨地给我以支持。这里，我首先要感谢尤里·斯特里德尔(Jurij Striedter)教授，在我对文学理论的思考中，是他的帮助和持续不断的要求使我的思想变得锋锐、明晰和一贯。我要感谢宇文所安(Stephen Owen)教授，他和我经常在一起愉快地讨论中国和西方的诗歌。我要感谢丹尼尔·阿伦(Daniel Aaron)教授对我的温暖友情和他对本书前两章初稿的评论。我的老朋友唐纳德·斯通(Donald Stone)教授在我写作此书的过程中给过我许多鼓励，我不能不在这里提到他的名字。此外，我要感谢哈斯克尔·布洛克(Haskell Block)教授，感谢琳达·哈弗蒂(LindaHaver-ty)、玛里娜·凡·祖伊伦(Marina van Zuylen)、艾琳·坎德斯(Irene Kacandes)，感谢他(她)们阅读了本书部分初稿。我要感谢欧阳桢(Eugene ChenEoyang)教授和孙康宜(Kang－I Sung Chang)教授，他们提出的建设性批评与建议在本书的完成和最后定稿中给了我帮助。我还要感谢杜克大学出版社的雷诺兹·史密斯(Reynolds Smith)和帕姆·莫里森(Pam Morrison)给我的帮助，感谢斯蒂芬妮·苏乔卡(Stephanie Sugioka)的精心编辑。最后，我要感谢我的妻子薇林，感谢她对我的不懈支持和近乎盲目的信心。本书就是怀着感谢和爱意献给她的。

本书第一章包含我发表过的一篇论文，而在内容上则作了必要的修改，这篇论文最初发表在《批评探索》(Critical Inquiry) 1985年3月号上。第二章的后半部分则曾经发表在《评论研究》

⑬ 张隆溪，"诗无达诂"，《文艺研究》1983年第4期，13—17页。

(Critical Studies) 的创刊号上 (vol. 1, no. 1, 1989)。我要感谢米切尔 (W. J. T. Mitchell) 教授和罗多比出版社 (Editions Rodopi) 允许我在本书中再次使用这两篇论文。

张隆溪

1991 年 9 月

于加利福尼亚州莫瑞诺谷市

第一章 对书写文字的非难

天才的非自觉创作
阐释学的任务
注释的必要
对话与摹写
道与逻各斯



天才的非自觉创作

普隆涅斯：您在读什么呢，殿下？
哈姆莱特：字、字、字。
——莎士比亚：《哈姆莱特》，第二幕

桓公读书于堂上，轮扁斫轮于堂下，释椎凿而上，问桓公曰："敢问公之所读者何言邪?"
公曰："圣人之言也。"
曰："圣人在乎?"
公曰："已死矣。"
曰："然则君之所读者，古人之糟魄已夫!"
——庄子：《天道》

天才的非自觉创作

按照柏拉图的说法，苏格拉底曾向同时代的诗人展示他们写得最好的作品，并向他们询问这些作品的意思，结果却发觉，“与实际的作者相比，任何一个旁观者都可以把这些诗解释得更好。”①在苏格拉底辩护词原来的上下文中，这段话的要点是为了证明：在对自己的认识方面，没有谁真正称得上聪明。然而这一论点之所以有说服力，却得益于古希腊关于诗人与灵感的思想——当诗人们歌吟的时侯，他们多半已失去寻常理智而陷入迷狂，因而也就不可能懂得自己作品的意思。这一思想以某种程度的幽默和反讽出现在柏拉图的《伊安篇》中，在那篇对话中，苏格拉底温文尔雅却又明白直率地指出：诗不是一门受规则指引的艺术，它不是起源于知识而是起源于灵感。诗的创作是一种奇迹，因为正像酒神的信徒在陷入迷狂时会从河水中掬取乳蜜一样，诗人们在受到神灵鼓舞时也会发出歌吟；此时，“像占卜者和预言家一样，神从他们身上夺去理智，用他们作代言人。”② 终极地看，正是在柏拉图这些令人难忘的文字中，我们可以追溯到浪漫主义诗歌理论的源头。——这种理论把诗歌视为未曾预谋的、自动发生的和非关理性的，即一种并不按照诗人意图和自觉思考而发出的“天籁”（natural cry）。

自柏拉图以来，诗是无意识的创作这一思想，回答了文学作品为什么需要不断的评论和解释，以及，更重要的是，回答了文学解释为什么不能用作者的意图作为判断之标准的问题。③ 确

---

① Plato, *Apology* 22*b*, *The Collected Dialogues, Including the Letters*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns(Princeton: Princeton University Press, 1963), p. 8.

② Plato, *Ion* 534*c*, *in Collected Dialogues*, p. 220.

③ No wonder that W. K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley would quote, in their famous essay "The Intentional Fallacy," the passage from Socrates' *Apology* to support their attack on intentionalism. See William K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), p. 7.

实，苏格拉底要求诗人解释其作品，事实上已暗示了解释之需要先于诗人不能作出解释这一发现。不过，在某种意义上，苏格拉底确实也早预料到诗人们不能对自己的作品作出说明，因为在询问诗人之前，他已经事先询问过政治家，并已经得出结论说：大多数人都很可能意识不到自己的无知。正因为如此，当他要求诗人对自己作品作出解释的时候，他已经或多或少地有了准备并终于发现诗人的无知也并不亚于政治家的无知。这一发现证实了他先前的观察。确实，在所有的人当中，诗人也许是最缺乏自我意识的，因为他们的工作更多地依赖于神赐的灵感而不是自己的知识。在苏格拉底看来，诗之来源于灵感，可以对诗人们在阐释上的无能提供最好的解释，因为，"他们能写出自己的诗，并不是得力于智慧，而是由于某种本能或灵感，就像你在占卜者和预言家身上看见的一样——这些占卜者和预言家也能完全不知其含意地说出所有那些令人惊叹的神喻。"④ 从这种看法中，几乎不可避免地会引出这样的结论：诗人是神的代言人；当他们在神圣的迷狂中歌颂着神灵和英雄的伟大事迹时，他们是在狂乱地言说而并不知道所说的是什么。因此，对诗人们在其作品中所说的一切，就需要解释者来阐明"诗人们的意思"。

在19世纪，这些胚胎式的思想在欧洲浪漫主义，首先是德国先验唯心主义哲学中得到了充分的发展。艺术是不自觉的创作这一古老的思想，此时被包容到有关天才的看法中而成为浪漫主义美学的一个基本概念。在无数关于天才与创造力的思考中，我们不妨把弗里德里希·谢林（Friedrich von Schelling）的思考视为代表，因为他对浪漫主义文论的贡献造成了最可注意的影响。尽管并不是谢林最先把无意识概念引入美学，但正如艾布拉姆斯（M. H. Abrams）评论的那样，谢林"比任何一个人都更应该对

④ Plato, *Apology* 22c, in *Collected Dialogues*, p. 7.

这个普洛透斯式的术语*在艺术心理学中发挥不可避免的作用负责。"⑤ 在谢林看来，诗的起源是神秘而无法解释的。他把诗的灵感归因于“一种未知的、晦而不明的力量”，一种“不可理解的原则，它在不需要自由参与的情况下赋予意识以客观性，在某种意义上它甚至与自由相抵触。"⑥ 像命运之力一样，灵感也是一种不受制约和不可能受到制约的力量，它推动诗人去达到艺术上的完美而无须他付出自觉的努力。按照谢林的说法，诗的写作仿佛是一种不由自主的行为；诗人无论具有什么样的特殊意图，却似乎总是被迫去“表现或再现那些他本人并未充分看透的东西——而这些东西的意义是无限的。"⑦ 显然，这与柏拉图的主张是相同的。不过，《伊安篇》中苏格拉底式的反讽和戏谑，在浪漫主义关于天才的思想中已经消逝，诗人觉察不到自己的努力，这在浪漫主义美学中被看作是灵感和天才的标志。在浪漫主义美学中，自觉努力与非自觉创造之间的矛盾成了核心的问题。谢林坚持认为，任何美学意义上的生产都以这种内在的冲突为起点，因为任何一部艺术作品都显然是在自觉的精思熟虑中完成的，但同时它又并不是（也不可能是）遵从意志的产物和依照某一特殊意图完成的东西。任何蓄意完成的东西都可以学习和传授，然而

---

* 普洛透斯（Proteus），希腊神话中听命于波塞多的海神，能随时变幻成任何形状。此后便往往用“普洛透斯式的”（Protean）来形容某人或某物的变化无常。
——译者

⑤ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*: *Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1953), p. 210.

⑥ Friedrich von Schelling, Conclusion to *System of Transcendental Idealism*, trans. Albert Hofstadter, in David Simpson, ed., *German Aesthetic and Literary Criticism*: *Kant*, *Fichte*, *Schelling*, *Schopenhauer*, *Hegel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984,) p. 122.

⑦ Ibid., p. 123.

使一首诗真正具有诗意的东西——那构成诗之本质的东西，却既不可能从别人那里学到，也不可能传授给别人，更不可能通过自觉的努力来予以实现。谢林说："艺术作品向我们反映出有意识活动和无意识活动的同一性。然而两者的对立则是无限的，对立的克服无须得益于任何自由。因此，艺术作品的基本特点乃是无意识的无限性（自然与自由的综合）。"⑧ 成功地调和自然与自由（或毋宁说自然与文明）之间的对立，乃是成就艺术完美所必不可少的条件，而且，在谢林那里，天才也就是先验的精神，只有这种精神才能把两相对立的东西完美地综合起来，并从而解决它们之间的冲突。

这一理论，以及德国美学中所有与天才有关的理论，都可以从伊曼努尔·康德那里追溯其源头，因为谢林的主张追随的恰恰是康德在《判断力批判》中首先开创的路线。谢林从审美生产中看到的矛盾，正是康德试图在他的第三批判中予以解决的矛盾。这一矛盾孕育在一系列二律背反中。对康德来说，它不仅涉及艺术生产，同时也涉及艺术的接受即审美判断的二律背反。不过，与谢林不同，在康德那里，艺术至少是作为理性的和自觉的行为开始的，它是"通过自由，通过建立在理性之上的选择而获得的产物。"对一部艺术作品的识别和承认，必须建立在对其目的和意图的知觉上，"因为艺术总是在原因（和因果性）中预设着一个目的。"⑨ 换句话说，艺术作品的生产有它的用意和目的，它并不像谢林主张的那样是无意识的无限性。不过，康德也承认，艺术作为有别于科学的东西，并不是那种"一旦我们知道应该做什么，一旦我们充分意识到所要达到的效果是什么，我们就可以

⑧ Ibid., p. 124.

⑨ Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar (indianapolis: Hackett, 1987), sec. 43, p. 170; sec. 48, p. 179.

立刻去做的事情。"[10] 因而艺术作品有别于其它东西的特性就是它的独一无二性或不可重复性，就是它"自身具有的目的性"。[11] 这里，我们再次看到了美学意义上的生产所具有的矛盾，这就是：艺术生产一方面被视为要依靠自觉的努力，要遵循准则和法规，另一方面又被认为不可能依照法则去机械地予以复制。

康德的第三批判主要关心的是审美判断问题，在该批判中，这一矛盾与艺术接受的二律背反紧密相关。审美判断面临着它的私人性、个体性和它所内涵的普遍性之间的矛盾，因为审美判断虽然并不是没有合理的基础，但却是一种建立在个人趣味之上的判断并因而不可能具有普遍的可运用性。当我说一件东西很美时，这并不意味着这一陈述仅仅对我本人有效，它实际上有一种普遍一致的含义，但尽管如此，这一陈述却仍然建立在我个人的趣味和感觉之上。要使这种个人陈述具有普遍的有效性，就必须使它建立在一个人人所共有和人人都接受的概念之上（这个概念所代表的东西超越了有限的个人主观性）。然而，为了显然有别于逻辑判断（逻辑判断不作任何审美价值的评估），它又不能建立在逻辑概念之上。要想走出这一两难困境，就必须把趣味判断建立在一种既不是概念，又能使审美判断具有有效性的东西之上，与此同时，还必须找到这样一个人，这个人拥有超越对立双方的特殊才能。康德提出这两者作为对二律背反的解决，而这两者也都可以从康德关于天才的思想中找到。康德说，天才拥有再现"审美理念"的特殊才能，这些审美理念超越了一切概念，同时又仍能为审美判断的有效性提供必要的基础。无须乎深究"审美理念"如何有别于逻辑概念以及它们如何在天才的创作中得以再现便可以注意到：康德把天才作为审美判断之两难困境的解

[10] Ibid., sec. 43, pp. 170－71.

[11] Ibid., sec. 44, p. 173.

决，这一思想既涉及审美经验中创造的一面又涉及其接受的一面。天才再现非逻辑理念的才能，或如伽达默尔评论的那样，"天才的非理性"，"阐明了创造性生产中一个对创造者和接受者都显而易见的因素，这就是：没有别的方式可以把握艺术作品的内容，除非是通过该作品独一无二的形式或通过其神秘的、不能用任何语言予以表达的印象。"这也就是说，天才不仅有创造的才能，同时也有判断的才能。用伽达默尔的话说就是："理解的天才相应于创造的天才。"尽管康德本人并未发展这一思想，他的天才观却为后人提供了一个基础，在此基础上"必然会建造起更多的东西来"。⑫ 对于康德，天才首先是创造的精神，而诗歌——诗歌要求最高的自发性和创造力，并在所有艺术中居于最高之等级——"却几乎把自己的发生完全归因于天才，并最少遵循规则与典范的指引。"⑬ 在艺术创作中，天才不仅超越于法则之上，并且其自身就是法则。它"为艺术立法"，并因此解决了遵循和创新之间的矛盾。⑭ 它所创造出来的东西是没有一定规矩的，——因此它具有原创性；它赋予艺术以可以追随却不能据以复制的法则，——因此它具有典范性。

然而，康德却从未强调过艺术创作中无意识的作用。这一思想仅仅暗含在他的一系列主张中——例如他坚持认为天才是一种天赋，它不是后天获得的，而是自然发生的和出乎意料的；尽管能够有伟大的成就，天才却并不知道自己的能力来自何处；天才"不可能科学地描述和说明它的作品是如何产生出来的"等等。康德说："无论是荷马还是维兰德（Wieland），都不可能说明他们富于想象同时仍不乏思想的理念是如何在自己头脑中产生和相

⑫ Gadamer, *Truth and Method*, pp. 53, 56.

⑬ Kant, *Critique of judgment*, sec. 53, p. 196.

⑭ Ibid, sec. 46, p. 174.

遇的；”“其原因就在于：他本人并不知道，因而也就不可能把它传授给别人。”[15] 康德仅仅暗示过的东西，后来却被谢林抓住并发展成一种艺术创作的心理学。在谢林那里，天才这一概念变得与无意识概念不可分离。正如伽达默尔指出的那样，在康德那里，天才对于审美判断的本质还“仅仅是一种补充”，而在他的后继者那里，它很快便成为美学中最主要的概念。[16] 由于主要关注的是审美判断的有效性，康德更强调的是趣味而不是天才，甚至认为天才需要受良好趣味的引导和约束，良好的趣味“修剪天才的羽翼，使它变得文明，变得优雅，”而一旦两者发生冲突，需要牺牲其中之一时，成为牺牲的则“宁可是在天才方面。”[17] 作为一种 sensus communis（共识），审美趣味使天才的作品能够被他人接受和能够被社会分享。然而在浪漫主义理想中，天才却成了孤独的拜伦式的英雄，它所反抗的不仅是艺术中的古典主义法规，而且是社会的整个价值体系。叔本华精彩地谈论着天才在一个异己和敌对的世界中的“孤独存在（ein einsames Dasein）”，竭力主张天才的伟大作品“只有在全然不顾同时代人的方式与手段、思想与见解，静静地创作着人们所厌恶的，并蔑视人们所赞扬的”情况下，才能够得以完成。[18] 诚然，叔本华的哲学在 19 世纪 50 年代前并没有产生多大影响，而且他也不喜欢费希特、谢林和黑格尔，然而尽管影响较晚，却正如韦勒克所说的那样，“叔本华完全属于 19 世纪最初的几十年”，“他的美学实际上与谢

[15] Ibid., sec. 46, p. 175; sec. 47, p. 177.

[16] See Gadamer, *Truth and Method*, pp. 54－60.

[17] Kant, *Critique of Judgment*, sec. 50, p. 188.

[18] Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, sec. 57, in *Werke*, 2 vols., ed. Werner Brede (Munich: Carl Hanser, 1977), 2: 304, 306.

林的美学极为相似”。[19] 伽达默尔也评论说，正是“通过叔本华和无意识哲学”，天才作为“普遍的价值概念，……才真正成为神圣之理想”并“获得了巨大的、流行性的影响。”[20] 在叔本华的天才观中，灵感和神性疯狂（divine madness）的思想极为明显，因为他发现天才和疯狂（尽管两者都完全是不自觉的）之间存在着密切的联系和“血缘上的关系”。叔本华认为，天才拥有和运用的是意念而不是抽象的概念，“正因为意念始终是感性的，艺术家才并未抽象地意识到作品的意图和目的。呈现在艺术家心中的是意念而不是概念，因此他不可能对自己的作品作出说明。正如人们所说的那样，他做起事来全凭感觉，其工作不仅是不自觉的，而且确实是发自本能的。”[21] 这样，天才与无意识的思想，最初是在费希特和谢林那里得到发展，后来却经由叔本华而得到极大的普及，并且很快就不仅在德国，同时也在欧洲各国成为文学批评中的老生常谈。

艺术作为天才的无意识创作，对阐释学在19世纪的兴起及其对审美接受的强调具有重要的意义。一旦创作被视为无意识过程，解释便成为绝对不可缺少的事情，因为艺术本质上是对某个听者的宣讲，而听者需要借助于解释，才能知道一部艺术作品的意义。一部不自觉创作出来的作品，只有在得到自觉理解的情况下，才能够真正完成。然而，由于主要关注富于创造力的天才，浪漫主义的创作理论不可能充分阐明接受和解释的问题。如果诗人自己都不知道自己的意思是什么，他又怎么可能帮助和指引别

---

[19] René Wellek, *A History of Modern Criticism*L1750 – 1950 (New Haven: Yale University Press, 1955), p. 309.

[20] Gadamer, *Truth and method*, p. 59.

[21] Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, in *German Aesthetic and Literary Criticism*, ed. simpson, p. 188.

人去理解他的诗歌呢？如果诗人自己都不能回答苏格拉底提出的问题，人们又怎么能够把解释的任务委托给他们呢？理解始终是一种自觉的活动，不自觉的创作必须得到自觉的理解。如何才能把天才的无意识创作置于自觉理解的水平上呢？——这个问题，在适当的时候必然会提出来，而那时关注的重心也必然会从创作转向解释。在浪漫主义文论中，阐释学不可避免地将成为美学的补充。考虑到自康德以来，德国艺术哲学主要关注的是非自觉的天才，一般阐释学的第一个系统理论从德国传统中产生出来，也就不应该是什么值得惊奇的事情了。

阐释学的任务

理解天才的非自觉创作，无疑是施莱尔马赫（Friedrich Schleiermacher）一般阐释学计划的一个重要目标。一些学者争辩说，尽管施莱尔马赫与施莱格尔（Friedrich Schlegel）和其他浪漫派诗人有某种联系，他本人却并不是一个浪漫主义者。例如，马丁·雷德克（Matin Redeker）就坚持认为：虽然施莱尔马赫结交了一些浪漫主义朋友并借用了他们的语言，“他最终却没有屈服于浪漫主义幻想和浪漫主义感伤的诱惑，也没有沾染浪漫主义者的矫揉造作和令人生厌（Erfindsamkeit und Empfindsamkeit），因为他那些重要的宗教与神学概念并不来源于浪漫主义。”[1] 不过，雷德克也承认，施莱尔马赫不仅确实从浪漫主义者那里学会了如何理解诗歌和一般艺术，而且“他的阐释学、他

[1] Martin Redeker, *Friedrich Schleiermacher: Leben und Werk* (Berlin: Walter de Gruyter, 1968), pp. 92-93.

对柏拉图的解释、他的整个哲学发展都从浪漫主义对人生的看法中受到过冲击。"② 显然，浪漫主义关于非自觉创作的理论和随之而来的解释需要，为施莱尔马赫阐释学的出现准备了一个很好的背景。

诚然，早在施莱尔马赫形成他的阐释学理论之前，读者和批评家就不断地与理解和解释的问题进行过较量，更何况，还存在过古典文献的语言学研究和圣经注释的悠久传统。然而，第一个从那些特殊运用中发展出一种一般阐释学的恰恰是施莱尔马赫。施莱尔马赫在 1819 年写道："目前还没有作为理解艺术的一般阐释学，所有的仅仅是各式各样的特殊阐释学。"③ 在施莱尔马赫建立阐释学一般理论的计划中，显而易见地有一种类似康德式批判的东西，因为正像康德的批判哲学在关注任何具体知识之前就深入到认知的能力中去那样，施莱尔马赫的阐释学也要求我们在理解特定的文本和懂得文本批评的特定规则之前，先去研究理解的性质。对于施莱尔马赫，阐释学是一门艺术而不是一大堆从事诠释的规则，它是 Kunstlehre，即一种有法可循的、被用来探索和阐明作者在写作活动中懵然不知的东西的理解艺术。如果理解意味着把作者意识不到的东西变成意识，那么阐释学的任务就必须根据作者和阐释者之间的关系来界定。施莱尔马赫宣称：

> 这任务可以表述如下："与作者一样甚至比作者更好地

---

② Ibid., p. 91.

③ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*, trans. James Duke and Jack Forstman (Missoula, Montana: Scholars Press, 1977), p. 95. See also Wilhelm Dilthey, "The Rise of Hermeneutics," Trans. Fredric Jameson, *New Literary History* 3 (Winter 1972): 229-44; and Paul Ricoeur, "The Task of Hermeneutics," in *Hermeneutics and the Human Sciences*, ed. and trans. John B. Thompson (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), pp. 45ff.

理解其语言。”由于我们并不直接知道作者头脑中想的什么，我们便必须努力意识到许多东西，而这些东西可能是作者本人并未意识到的，除非他也对他的作品进行思考并成为自己的读者。何况，在客观性方面，作者并不比我们有更多的资料。④

显然，施莱尔马赫试图从浪漫主义美学关于天才和非自觉创作的思想中为自己的阐释学理论寻找支撑。不过，在施莱尔马赫的表述中，关注的焦点不是富于创造性的艺术家而是批评家，不是作者而是解释者。通过自觉地思考作者未必思考过的许多东西，阐释者完全能够达到比作者本人更高的认识水平。这一大胆的宣言在 19 世纪理所当然地产生了极大的影响，波克（Boeckh）、斯泰因索（Steinthol）、狄尔泰（Dilthey）等人都重复过这样的话。确实，把阐释学的任务表述为比作者更好地理解文本，对于解决作者和解释者围绕文本而产生的紧张，不啻是一场意义深远的革命，以至它今天已成为一个广泛接受的原则。正像伽达默尔评论的那样，在这样给一切解释之目的下定义时，它便“包容了全部的阐释学问题”。⑤

同样值得注意的是：对浪漫主义沉迷于非自觉创作的嗜好，施莱尔马赫是有自己的保留的。1805 年夏天，施莱尔马赫开始在哈勒大学讲授阐释学，在此之前的许多年，他一直在翻译柏拉图。这项计划不仅旨在把柏拉图的若干对话翻译成德语，同时也试图透过对话这种片断的形式，揭示柏拉图思想内在的一致性，以便对柏拉图的理解能够把握住这位哲学家独特的个性。在尚未重新建立起那种内在的关联之前，施莱尔马赫警告读者：宣称

④ Schleiermacher, *Hermeneutics*, p. 112.
⑤ Gadamer, *Truth and Method*, p. 192.

"我们现在已经可以比柏拉图本人更懂得他的思想"，只会是一种"不成熟"的表现，因为这样一种宣称确实与柏拉图的精神不相称——柏拉图本人一直"赋予意识到自己的无知以很高的评价"。[⑥] 在与作者和文本的关联中，需要首先意识到自己的无知的恰恰是解释者，因为解释者只有在仔细考察并真正懂得了文本的语言之后，才可能充分地理解作者。施莱尔马赫试图通过弄清处于阐释循环中的对话关系来达到对柏拉图的理解，"每一篇对话不仅本身被视为一个整体，而且它与其它对话的关联也被视为一个整体，"从这一循环中，柏拉图的思想理想地显现为一个完整而一贯的结构，从而"他本人最终有可能被理解为一个哲学家和一个完美的艺术家"。[⑦] 因此，在对柏拉图的翻译中，施莱尔马赫已经事先运用了他后来理论地、更加系统地予以表述的阐释学原则。很明显，在施莱尔马赫的阐释学中，作者语言与个性的内在一贯性、文本和文本的历史背景均具有同等的重要性，而文本的意义则只能从由部分到整体、由整体到部分的循环过程中产生出来。

在施莱尔马赫看来，作者不仅是非自觉的存在，同时也是语言学的存在；为了理解作者所说的话，人们必须注意到两个因素——心理的和文法的因素。施莱尔马赫的伟大贡献在于：他给艺术心理学增加了语言学的一面，并试图凭借这一点，把阐释学建立在语言的分析之上。言说既被视为个人发展中的一个因素，又被视为与整个语言系统相关的因素。解释者能够比作者更好地理解文本，不仅因为作者对自己所说的话懵无所知，而且也因为文本的意义并没有一劳永逸地被作者敲定，相反却必须在与特定语

⑥ Friedrich Schleiermacher, *Introductions to the Dialogues of plato*, trans. William Dobson (New York: Arno Press, 1973), p. 5.

⑦ Ibid., p. 14.

言的总体结构相关的阐释过程中去予以交涉。“在阐释学中，语言是唯一的先决条件，其它一切所要发现的，包括其它客观的、主观的先决条件，都只能在语言中去发现。”⑧ 由于狄尔泰从 Lebensphilosophie（生命哲学）的角度对施莱尔马赫阐释学中心理的要素作了片面的强调，这里尤其重要的一点就是不要忽视施莱尔马赫理论中语言的一面。在这一理论中，作者作为人，是通过他的语言才能被理解的。⑨ 正像施莱尔马赫指出的那样，“为了理解一个人说的话，必须先已经了解这个人；然而这个人最初的被了解，却恰恰是通过他说的话。”语言借作家来说话，作家也借语言来说话，因为“每个人都代表一个位置，在这个位置上，特定的语言采取了独特的方式，而这个人所说的话便只能在全部语言的背景中去理解。”⑩ 因此，理解一段言语（a speech），就意味着理解这一语言（the language），以及它在言语者的思考中说了些什么。这两方面是相互补充的。正像施莱尔马赫指出的那样，说话的艺术和理解的艺术紧密相关；“修辞学和阐释学互为表里，两者都关联于辩证法。”因此，特别重要的一点便是随时记住理解与思考和言说的关系。“言说是沟通思想（die Gemeinschaftlichkeit desDenkens）的媒介；”“的确，一个人借说话来思想。思想通过内在的言说而得以成熟，就此而言，言说不过是得到发展的思考（developed thought）。然而一旦思想者觉得有必要将他的思考固定下来，说话的艺术（即最初那种内在言说的转变）便应运而生，从而解释也就变得必要。”⑪

---

⑧ Schleiermacher, *Hermeneutics*, p. 50.

⑧ See Kurt Mueller－Vollmer' s introduction to *The Hermeneutics Reader: Texts of the German Tradition From the Enlightenment to the Present* (New York: Continuum, 1985), pp. 8－12.

⑩ Schleiermacher, *Hermeneutics*, pp. 56, 98.

⑪ Ibid., p. 97.

这里，具有重大意义的是，施莱尔马赫认为解释的需要是在思想采取物质形式——即转变成固定的外在言语——这一过程中产生的。内在的言说并不需要解释，因为它是透明的和自足的，它仅仅是"得到发展的思考（der gewordene Gedanke)"，并能对自己作这样的理解。然而，一旦思想者试图"把他的思考固定下来"，一旦他希望用作为外在言语的语言来进行表述和传达，他的思想便不得不依靠那用于传达的词语。此时内在的言语便变成某种和自己迥不相同的东西，并变得不足以实现其达意的目的。这样，语言在自己作为交流手段的角色中，便似乎总是使自己遭到挫折；它具有这样一种天生的缺陷，它的运作是如此成问题，以至人人都不应该把理解视为理所当然的事情。相反，正像施莱尔马赫坚持的，我们必须把"误解是必然发生的，因此才随时随地需要去理解"作为阐释学的基本前提。[12]

当回到最初的问题即文学的理解时，我们相当清楚地看见：诗之需要解释，不仅是因为诗人对他的创作缺少自觉意识，而且也因为诗的语言似乎要么不足以实理其目的，要么不能够自明其意义。我们可以把文学解释设想成一种让诗开口说话的努力；而文学批评的基本前提，正如诺思罗普·弗莱（Northrop Frye）指出的那样，"并不是因为诗人对他所说的事情懵无所知，而是因为他不能说出他所知道的事情。"[13] 对此，我们不应从诗人决意不说，而应从诗歌语言的性质，从诗的意义远远超出了诗人的控制和他个人的决定方面去理解。思想在语言中的异化——内在的言说变成语言符号，尤其是变成固定的、外在的书写形式——使解释变得必不可少。具有讽刺性的是：本应最娴熟地运用词语的诗

---

⑫ Ibid., p. 110.

⑬ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*: *Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957), p. 5.

人，实际却面临言说的困难，于是解释者被召去替他说话。正是在诗陷入这种颇具讽刺意味的失语的地方，文学阐释学应当开始其一步步的研究。不过，文学阐释学中的特殊问题是在一般阐释学的更大问题中有其根源，我们对文学解释的讨论也就应该从总体的层面开始。因此，在转向诗人们提出的问题之前，我们将首先考察哲学家们提出的问题。

注释的必要

当然，需要评论和解释的并不只是文学性文本而包括一切种类的文本，而书籍的浩如烟海也并不是近代大规模印刷的结果。早在16世纪末，蒙田（Michel Montaigne）就已经对各种注释的多如牛毛感到惊诧甚至厌恶，那时他抱怨说："对解释所作的解释比对事情本身的解释更多麻烦，而谈论书籍的书也远比任何其它种类的书更多。我们除了彼此评论之外，几乎什么事也不做。"① 然而注释的繁多却是各种文化传统的一个共同现象，只要这种文化传统有一套经典性文本和一大批诠释性著作——在文化延续的高潮和低谷，正是这些诠释性著作帮助了经典的代代相传。古希腊罗马的传统、圣经及其注释的堂皇阵容、佛教的经典、中国的学术遗产及其强调群体智慧的积累而不是个

① Michel de Montaigne, *Essays*, trans. J. M. Cohen (Harmondsworth: Penguin, 1958), p. 349.

人首创精神的传统，都属于这种情形。孔子称自己"述而不作，信而好古。"② 这种谦逊的说法也许抓住了传统一词的真义，因为文化遗产的传承有赖于自觉地保存和担当过去那些有价值的东西，有赖于对古人的成就和古人遗留给我们的东西持欣赏的态度，同时也有赖于语言的共有性质——因为语言乃是文化传承的最佳工具。

孔子虽然意在以言说来传述，但在他更具形上倾向的时刻，他也意识到言说有它的局限。有一次他声称"予欲无言。"他的弟子子贡一听急了，问："子如无言，则小子何述焉？"孔子的回答是一种修辞学上的类比："天何言哉？四时行焉，百物生焉，天何言哉？"③ 这里，孔子主要关心的是道德和知识如何传授给弟子。在他看来，理想的传授方式应该是通过生活中具体的榜样而不是通过深藏在词语中的训谕；这种传授方式是自然的、无言的，它被完全地接受，被静静地执行，就如同天在让世间万物臻于完善时什么话也不说一样。当孔子指出四季的运行和万物的发生是在遵循无言的自然法则时，他泄露了自己的意愿——希望社会道德秩序也遵循和仿效宇宙中的天道，希望道德与知识能够自然而然地被世界接受并最终成为人们的自发行为，成为人们的第二天性。显然，这正是一位精神导师和哲学家的梦想：梦想知识和道德在传授中能够不失其纯真，不经过词语的过滤，也无须乎一再地解释；梦想整个文化的传承无须乎借助于语言；梦想没有任何东西能够阻隔在思想和思想的实现之间。如我们将要看到的那样，这一梦想，无论在东方还是西方，看来都始终处在哲学的中心。

然而，作为伟大的教育家，孔子非常清楚地知道：如果不使用语言，教育便根本不可能，——虽然语言的使用有可能使受教

② 《论语·述而》，见刘宝楠《论语正义》，《诸子集成》本，134页。

③ 《阳货》，同上，379页。

育者感到迷惑并把他们引入歧途。在不情愿地承认语言也有其实用价值的同时，孔子对语言本身的价值和对语言的过度运用，仍然始终持怀疑的态度。孔子说："有德者必有言，有言者不必有德。"[④] 在意识到言说中表白出来的德行与言说者本人的道德品质之间有可能出现脱节的情况下，孔子警告人们不要天真地相信词的优美的表面价值。他对语言的态度不时趋于纯粹的功利主义，坚持认为文词的使用只要能恰到好处就已经足够。（"辞达而已矣。"[⑤]）按照这种实用主义的观点，语言是服务于纯粹的传达和交流的，然而，当我们转向语言传达的实际情形时，困难立刻便会出现。在语言传达的实际情形中，词的使用很难恰到好处得令孔子满意，因为在大多数情形下它不是太过，便是太不及。可是，语言服务于更多的目的而不是仅仅服务于孔子允许的目的，而在语言的艺术使用中，语言的功能也并不仅仅是"辞达而已矣"。即使语言的功能仅仅是把一条信息送到目的地，为了有效的传达，它也不会停留于家常用语的平淡浅易。毕竟，孔子本人就承认：在有效的书面传达中，某种修辞性装饰（"文"）是必不可少的。人们引用他的话说："志有（所）之，言以足志，文以足言。不言，谁知其志？言之无文，行而不远。"[⑥] 这里，孔子显然不是从纯粹修辞学的角度或纯粹文学的角度来认可语言的使用，因为他所有的教谕都总是指向一个唯一的方向——道德在社会和个人生活中的完善。因此，在孔子思想体系的框架内，离开道德和政治问题来考虑语言的性质和功能简直就不可能。

无论如何，在存在（being）和言说（saying）、意图与表现之

---

④ 《宪问》，同上，301 页。

⑤ 《卫灵公》，同上，349 页。

⑥ 此语不见于《论语》，而见于《左传》。见《左传正义》，载阮元《十三经注疏》（北京：中华书局 1980 年版），第二册 1985 页。

间，存在着明显的紧张，因此孔子才警告说：有德者和有言者不一定恰好吻合。在孔子与子贡那段简短的对话中，这种紧张戏剧化地表现为孔子希望沉默而子贡却急于传述。语言在此是在两个不同的平面上工作：一方面，子贡等着传述老师要说的话；另一方面，孔子却自认无话可说，——或者，如我们在另一段引文中看见的，孔子自认是在传述古人已经做过的和说过的。然而，尽管孔子宣称自己仅仅是古人德行和智慧的传述者，事实上他却是中国古代最有影响的思想家，而在中国文化传统中，《论语》也成了引出无数注释的源头著作之一。孔子对古人进行解释，《论语》对孔子进行解释，许多书对《论语》进行解释。在解释和再解释的序列中，源头似乎始终在后退，而孔子希望保持沉默的意愿也似乎始终处在言词刮起的旋风中央——众多的言词一直不停地围着它跳舞。在没完没了的再解释中，这些评注相互补充，的确证明了解释的可能是不可穷尽的。

但如果所有这些评注最终都只是想找回那在思想变成语言的过程中失去的东西，或者，都只是想揭示那隐藏和模糊在文字表达中的东西，那么，正如米歇尔·福科可能会说的那样，它们便都属于所谓知识考古学。——它们挖掘和开发文本的原始意义，试图恢复处于前文本状态中的原始话语，然而却永远到达不了话语的源头而只是没完没了地自我增生。评论和注释激发和生产出更多的评论和注释。正像福科所说的那样，“评注的任务本质上是永远不可能完成的，”

> 语言为自己设置的任务是恢复绝对原始的话语，然而它对原始话语的表达却只能是试图去接近它和努力说出那些与之类似的东西，并以此使解释能够无限地邻近于和相似于忠实。注释无穷地类似着它所注释的东西，类似着它永远无以

表达的东西。⑦

正像福科暗示的那样，如果原始话语需要恢复，那么显然这意味着这种话语在写定的文本中已经丧失，而评论和注释正在把（通过文本中的踪迹）恢复和弥补这一失落的话语作为其不可企及的目标。这样去理解，书写就不仅意味着记录下，而且意味着丧失掉最初包含在思想的内在言说里的东西——它意味着原始话语的丧失或缺席，正是这一原始话语既不能被写定的文本所保存，也不能被评论和注释所恢复。然而，在文本和评注都作为书写而存在的情况下，上述区分是没有意义的，因为只有内在的言说才保持着符号与事物之间理想的和谐。在这一意义上，所有的写作都是目的在恢复言说的评论和注释，然而它们却只不过引发出更多的书写和评注。福科对这种不可避免的自我复制作过恰当的描述。他评论说：既然文字在西方文化中"涉及的只是言说而不是事物，那么用语言写成的作品便只是更深地陷入到镜子中空幻的稠密。它重新复制这种已经复制过的东西，以这种方式去发现一种可能的和不可能的无限；它不停地追逐在言说的后面，坚持认为它超越了那判决给它的死刑，并因而解放出一股喃喃的语流。"福科进一步补充说，这种"不断重复的言说"仅见于西方式的书写，西方式的书写具有"不为别的文化所知的本体论状态。在那些文化中，文字是为事物本身命名，它有自己恰当而可见的形体，它顽强地把时间拒之于门外。"⑧ 显然，福科指的是非语音式书写——例如埃及的像形文字和中国的文字便被断定为

⑦ Foucault, *The Order of Things*, pp. 41–42.

⑧ Michel foucault, "Language to Infinity," *Language, Counter – Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, trans. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1977), p. 56.

事物的直接再现，它们始终无所变化地漠视着时间的变迁。在本书的研究中，我希望能够让人们清楚地看见：这种对东西方文化差异的笼统概括，在很大程度上要么来自误解，要么来自想使西方式的自我不同于东方式的他者的蓄意所为。实际上，在中国人对《论语》和其它著作的评注中，同样存在着想从死亡中拯救原始话语的愿望，存在着可能的或不可能的无限性，存在着写作的没完没了的自我复制。作为语言的外在形式，写作在中国文化和西方文化中都始终不断地滋生着评论与解释，并因而构成了所有阐释学研究的中心。正像伽达默尔所说的那样，“写成的文本呈现出真正的阐释学任务。写作是自我异化。克服异化，阅读文本，乃是理解力的最高使命。”⑨

⑨ Gadamer, *Truth and Method*, p. 390.

对话与摹写

哲学家（至少古代的哲学家）显然宁肯让思想成为活生生的讨论而不是文字。当我们想起古代哲学家（无论是苏格拉底还是孔夫子）的时候，出现在我们头脑中的，是一位和弟子一边走路一边交谈的老师——他对随时出现在自己头脑中的思想进行整理，不断地修正它们，让它们闪闪发光，直到真理终于在一连串问答中得以敞亮。这些话是说给合适的听者听的，它们在交谈中立刻得到理解，其意义的丰富则靠进一步的问答、说明和修正来保证。思想一旦变成文字，便失去了与声音，与对话语境的活生生的联系，这时它便暴露给误解和歪曲。在柏拉图的对话《斐德若》（Phaedrus）的最后一部分，苏格拉底对文字的缺陷和弱点进行了思考。他说："你知道，斐德若，文字是一种奇怪的东西。一旦事物变成了文字，那篇文章——不管它究竟是什么——便东漂西荡，不仅落到那些理解它的人手中，同样也落到那些与它毫无关系的人手中；它不懂得只向合适的对象说话，

不向不合适的对象说话。”当遭到曲解、“虐待和不公正的责骂”时，文字便“无法保护和帮助自己。”①

对柏拉图来说，为了使交流成为有意义的交流，很重要的一点，便是把话说给合适的对象。这在孔子那里也是如此。孔子说：“可与言而不与之言，失人；不可与言而与之言，失言。智者不失人，亦不失言。”② 但是，如果没有首先试着和这个人谈话，我们又怎么知道我们是可以与之言还是不可以与之言呢？——这一点恰恰是关键：只有通过谈话，我们才会知道怎样对待一个人。和苏格拉底一样，孔子关心的也是口头交谈而不是书面文字。如果和不合适的人谈话是在浪费所说的话，那么请想象一下，当这些话被写成文字并且不加选择地说给每一个人听时，其情形将会多么糟糕！无疑，孔子和他的门人谈过话（尽管有时候他希望保持沉默），但我们对孔子和孔子思想的认识却来源于并非出自孔子之手的《论语》。这是一个奇怪的事实：许多古代哲人的思想和言论往往都不是通过他们自己的著作，而是通过其弟子和门人的记录留传到我们手中。当考虑到柏拉图和孔夫子都很在意听者是否合适的对象时，这一奇怪的事实便似乎更多地显示出他们对写作的怀疑和他们对语言的怀疑，而不是他们对作者问题的不关心，因为在他们所处的时代，作者问题还没有成为一个问题。

如果文字的设计是为了把所说的话永久地记录下来，我们能说它把所说的话变成了能够不断重返和重睹的东西，因而有助于我们记忆吗？按照柏拉图的看法，情形并不是这样。记忆在柏拉图那里有着特殊的含义：文字的发明并没有帮助我们记忆，相反却威胁和损害着我们的记忆。“如果人们学习书写，它就会在灵

① Plato, *Phaedrus* 275d, in *Collected Dialogues*, p. 521.

② 《论语·卫灵公》，336页。

魂中助长遗忘。灵魂将不再回忆，因为它将依靠那写成文字的东西，这些东西不再从灵魂之内，相反却借助外在的标记来唤起对事物的记忆。"③ 对于苏格拉底，回忆并不是日常经验的重聚，而是恢复灵魂前生有过的对永恒形式的真知——认识是回忆起我们在更为纯粹的状态中有过的认识。因而，通过助长遗忘，文字切断了走向真知的道路，它以它无法抹去的污迹，抹去了通过恢复记忆而获得的内在洞见。知识即灵魂的回忆这一概念，一直是柏拉图神秘主义思想的核心，正是以此为基础，文字作为外在的标记才受到抵制。在柏拉图那里，回忆是"从内部"发挥作用，"不妨说它是把话写入我们的灵魂。"④ 换言之，真理只能栖居在内在言说即直觉和灵魂的回忆中，而不能栖居在文字这种不可靠的摹写中。

这或许就是苏格拉底为什么不亲自把自己的思想写下来的缘故，或许就是柏拉图为什么一面确实在写作，一面却否认自己在写作的缘故。在柏拉图看来，哲学对话的记录提出了一个尴尬的问题即他的写作是否可以信赖，而他提供的解决方案则是：尽量缩小他作为写作者的作用并始终坚持"没有，也永远不会有任何柏拉图自己所写的作品。那些被说成他的作品的东西，乃是经过修饰和润色的苏格拉底的作品。"⑤ 换句话说，柏拉图希望人们把他看成纯粹的抄写员，他以尽可能透明和忠实的方式传述他老师说的话，试图原封不动地把生动的话语保存在摹本中。在柏拉图看来，唯一能保存生命的写作形式是对话体。正像施莱尔马赫

③ Plato, *Philebus* 275a, in *Collected Dialogues*, p. 520.

④ Plato, *philebus* 39a, in *Collected Dialogues*, p. 1119. For recollection as recovery of knowledge, see Plato, *phaedo* 75e; *Meno* 81c; *Philebus* 34c; and *Theaetetus* 198d, all in *collected Dialogues*.

⑤ Plato, *Epistle* ii, 314c, in *Collected dialogues*, p. 1567.

评论的那样，“对话体作为原来相互交流的摹写是必要的，它在他的书面著作和口头教导中都是自然的和必不可少的。”⑥ 伽达默尔也注意到，柏拉图对话的阐释学意义在于它对提问艺术的强调，这种提问艺术，同时也就是辩证的艺术。与断言式的陈述及其生硬的文体相比，对话确实体现了辩证法的艺术——它在有问有答的交流中寻求真理，它始终保持开敞的取向，始终只从特殊问题中引出概念和思想。伽达默尔说：我们可以看到，“柏拉图如何通过对话来克服逻各斯——特别是写成文字的逻各斯——的弱点。对话使语言和概念回到原来流动着的谈话中。这就使所说的话不致于被教条式地滥用。”⑦ 作为一种文体，柏拉图式的对话就这样用自我消解克服了逻各斯的弱点，使自己不是作为写成的作品，而是作为实际说出的话的准确生动的摹写呈现在人们面前。

在柏拉图那里，正像后来在整个西方哲学传统中一样，明显地存在着雅克·德里达（Jacques Derrida）所说的形上等级制（metaphysical hierarchy）——这种等级制以书面文字为代价，却对默默把握透明言说中的思想给以最高的推崇。就其能够立刻实现内在言说而言，口头语言被认为是充分的；而作为外在的表达，作为第二性的能指，书面文字却不受信任。例如，在黑格尔的体系中，我们就能发现这种形上等级制给人留下最深印象的一个表述。黑格尔认为：内在的思想被外化为语言时必然会异化；思想的外化为语言，作为一种“外在的表达”，所遮蔽的东西也如所开敞的东西一样多，而且永远不可能把内在的思想表达得恰到好处。“由于这一缘故，我们不妨正确地说：这些外在的表达

---

⑥ Schleiermacher, *Introductions to the Dialogues of Plato*, p. 17.

⑦ Georg *Truth and Method*, p. 369.

既把内在的思想表达得太多又把它表达得太少。"⑧ 不过，黑格尔并没有像贬低语言的外在形式（即文字）那样贬低语言本身。在有生命的对话中，内在的自己作为"纯粹的自我"得到了及时的呈现，思想的力量也获得了现实的形式，"在这种形式中，它作为语言而存在是为了成为其内容并作为口头言说而具有权威。"其它的任何形式都不充分，因为只有口头表达"包含了这种纯粹的自我；只有它表达了我，表达了我本身。"⑨ 与口说的话相比，文字似乎仅仅提供了一个具体的、有限的、可有可无的外壳，在这一外壳中，自我并不直接在场，我们也听不见个人的声音。然而正像罗蒂（Richard Rorty）争辩的那样，哲学也是一种文字表达，因而，在对文字的贬低中，哲学似乎只是希望结束自己的生命。罗蒂把这视为"典型的康德传统，它不管自己留下了多少文字，却认为哲学不应该'写出来'，科学也不应该'写出来'。文字表达是一种不幸的需要；我们真正需要的是去说明，去展示，去指出，去让自己的对话者瞪着眼面对世界。"⑩

尽管如此，仍有必要注意到：在黑格尔看来，问题所在并不是书面表达本身，而只是那种不能像内在言说一样显现出逻各斯或真理的书面表达。按照黑格尔欧洲中心和种族优越的观点，德语是完美的哲学语言，只有东方语言，特别是非拼音式的中国文字，才典型地体现了书面表达存在的问题。黑格尔用他从形上等级制获得的启发，以他那众所周知的轻蔑眼光看待汉语。在他的哲学体系中，世界史本身就披上和具有一种空间和时间上的等级

⑧ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *The Phenomenology of Mind*, 2nd rev. ed., trans. J. B. Baillie (London: George Allen & Unwin, 1949), p. 340.

⑨ Ibid., p. 530.

⑩ Richard Rorty, "Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida," *New Literary History* 10 (Autumn 1978): 145.

制形式。"世界史从东方走向西方，因为欧洲绝对是历史的终点，亚洲绝对是历史的起点。"⑪ 他进一步主张，历史之走向并不是绕地球作循环运动，而是辩证地、从较低的阶段走向较高的阶段。这种等级制运动也适用于语言的发展，因为，德语和整个西方拼音文字的存在，似乎确实仅仅是为了记录声音，记录内在的言说，因而完全可以说是较好的文字形式，而与此同时，表意的中国文字，由于缺乏适当的"正音（orthoepic）发展之手段"和"不像我们的文字那样表现个人的声音—不直接呈现口头语言，而只是用符号再现观念本身"，在黑格尔那里便成了发育不全的语言的经典例证。⑫ 在为《逻辑学》第二版写的序言中，黑格尔褒扬德语具有"大量的逻辑语汇"，具有"胜过许多现代语言的优点：它的一些词汇甚至不仅拥有不同的意思，而且拥有相反的意思"，然而他却声称汉语"据信并没有达到这一发展水平，或仅仅在极不充分的程度上达到了这一水平"。⑬ 因而，终极地看，应予抛弃的只是那些与逻各斯分离，脱离了内在言说把握到的真理的书面表达。在黑格尔看来，正是这种外在的语言形式用它那不透明的外在性遮蔽了声音，遮蔽了内在的言说，遮蔽了"纯粹的自我"，而非拼音式的中国文字就是这种有缺陷的书面文字的范例。

东西方比较研究的任何尝试，都不能不首先对黑格尔的挑战作出回应，因为如果西方和中国文字之间的差异是绝对的，如果西方哲学传统中讨论到的语言和阐释问题仅仅属于西方（一旦与

---

⑪ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *The Philosophy of History*, rev. ed., trans. J. Sibree (New York: Willey, 1944), p. 103.

⑫ Idid., p. 135

⑬ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Science of Logic*, trans. A. V. Miller (New York: Humanities Press, 1976), p. 32.

东方语言和东方哲学相关联，便不能设想其处在同样的水平），那么，任何跨文化的比较，都将完全没有意义。正因为如此，钱钟书这位现代中国最渊博的学者才在《管锥编》（此书以真正的全球性眼光对重要的中国古籍作了评论）一开篇，便对黑格尔和他对中国语言的诋毁提出了异议。在黑格尔看来，德语在哲学上的优越性典型地见之于 Aufhebung（扬弃）这个富于变化的词。作为黑格尔辩证法的完美体现，Aufhebung 既意味着“保留”又意味着“终止”，既意味着“将要是”，又意味着“不再是”，这真是“一个词具有两个相反的意思”的绝妙例子。[14] 然而，具有相反意思的词却并不唯一无二地为德语所垄断。例如，斯蒂芬·乌尔曼（Stephen Ullmann）就提到过“相反的意思从属于同一名称”的特殊情形，而他举出的例子包括拉丁语中的 sacer 和法语中的 sacre，两个词都既意味着“神圣的”又意味着“受过诅咒的”。[15] 在论及卡尔·阿贝尔（Karl Abel）的《论原始词的相反含义》时，弗洛依德提到：恰恰是在埃及语中，“我们发现了大量双重含义的词，其中一层表达的意思正好与另一层相反”，他并且把这些像形文字同梦所使用的语言作了比较——在梦中，两种东西也可以互不矛盾地共存。[16]

面对黑格尔，钱钟书以惊人的渊博和大量的例证，展示了某些中国字甚至可以同时具有三个、四个或五个不同和相反的意思。例如，中国的“易”字，就可以有三种不同的意思即“简易”、“变易”和“不易”，因而著名的《易经》，就既可以翻译成

---

[14] Idid., p. 107.

[15] Stephen Ullman, *Principles of Semantics* (Oxford: Basil Blackwell, 1963), p. 120.

[16] Sigmund Freud, "The Antithetical Sense of Primal Words," trans. M. N. Searl, in *Collected Papers*, 5 vols., authorized translation under the supervision of Joan Riviere (New York: Basic Books, 1959), 4: 185.

人们熟知的 Book of Changes，又可以翻译成 Concise Book of Constancy，因为它基本上就是一本讨论变动世界中不变之常体的书。我们用不着责怪黑格尔对中国语言的无知，也无须因为他在极其贫乏的知识基础上对中国文字作了不公正的哲学概括而感到吃惊，"然而，"正如钱钟书所说，"遂使东西海之名理同者如南北海之马牛风，则不得不为承学之士惜之。"⑰ 对于许多学者，无论他们接受还是拒绝黑格尔的观点，文化系统之间基本差异的不可比（incommensurability）仍然是一个公认的工作假设。无疑，正是差异使事物得以彼此区分并显得有趣甚至具有审美的魅力，而且，理解也正是开始于阐释学上的差异，但全是差异而没有任何共同基础，却会使阐释学变得完全不可能。我们不妨回顾一下狄尔泰对阐释领域的论述，他认为阐释学位于完全的差异和完全的等同这两个极端之间。一切阐释活动的对象，一段需要解释的话或一个需要解释的文本，始终是某种生命表达（Lebensausserung）。"如果这一生命表达完全是陌生的，解释就根本不可能；如果这一生命表达中没有任何一点陌生的东西，解释就完全不必要。"因此，狄尔泰说："解释居留在相反的两极之间。无论什么地方出现了某种外来的东西，而理解艺术又理当使之成为自己的东西，解释便成为需要。"⑱

⑰ 钱钟书，《管锥编》（北京：中华书局，1979），2 页。

⑱ Wilhelm Dilthey, *Entwürfe zur Kritik der historischen Vernunft*, in *Gesammelte Schriften*, 17 vols. （Stuttgart: B. G. Teubner; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1914－74），7：225.

道与逻各斯

当我们注意到不仅传统的、黑格尔式的观点把非拼音式的汉语视为种类上不同于西方语言的语言，而且当代对黑格尔偏见的批判也把这种引入歧途的观点用作自己的前提时，我们就感到有更大的必要去回答黑格尔的挑战和处理所谓东西方之间没有可比性的说法。当代批判的错误前提清楚地表现在德里达对西方哲学传统及其在语言问题上的种族优越和语音中心观点的解构主义批判中。德里达把这种语言观视为西方文化中根深蒂固的偏见并名之曰“逻各斯中心倾向（logocentrism）：拼音文字的形而上学”。① 按照德里达的说法，西方拼音文字作为对生动声音的完整复制，镌刻着一种逻各斯中心的偏见，这种偏见赋予言说以高于文字的特权，把逻各斯的真理视为“声音和意义

① Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 3.

在语音中的清澈统一。相对于这种统一，书写文字始终是衍生的、偶然的、特异的、外在的，是对能指（语音）的复制。如亚里斯多德、卢梭、黑格尔所说，是'符号的符号'。"② 德里达举出西方传统中出现在不同时期的三位重要的哲学家，是希望以此强调逻各斯中心的偏见有力和彻底地弥漫于整个西方哲学史。这里，"西方"一词是意味深长的，因为德里达深信：形而上学中的逻各斯中心主义，在西方的书面表达中就表现为语音中心主义（phonocentrism）；它因此是纯粹的西方现象，仅仅只与西方思想相关联。正如斯皮瓦克（Gayatri Chakravorty Spivak）在《文字学》（Of Grammatology）译者前言中指出的那样，"几乎以一种相反的种族优越论，德里达坚持认为逻各斯中心主义乃是西方特产……尽管西方的中国偏见在第一部分中得到了讨论，德里达的文本却从未认真研究和解构东方。"③ 事实上，不仅东方从未得到认真的研究和解构，而且德里达还从非拼音的中国文字中发现了"在一切逻各斯中心倾向之外发展的强大文明运动的证明"。④ 当德里达在西方传统之内渴望着一种突围时，他能够发现的只有埃兹拉·庞德（Ezra Pound）和他的导师厄内斯特·费诺洛萨（Ernest Fenollosa）的诗学——这一形象生动的诗学无疑建立在对中国表意文字的奇特读解上："这就是费诺洛萨作品的意义，他对庞德及其诗学的影响是众所周知的：这一形象生动的诗学与马拉美（Mallarme）一样，是防范得最为严密的西方传统中的第一次突围。中国表意文字对庞德产生的魅力因而可以获得其所有的历史意义。"⑤

② Ibid., p. 29.
③ Ibid., p. lxxxii.
④ Ibid., p. 90.
⑤ Ibid., p. 92.

由于汉语是一种活的语言，并且拥有一整套功能明显不同于任何西方语言的非拼音文字，它自然会对那些生在西方、厌倦了西方传统、试图在世界的另一面（东方）找到某种替换模式的人具有极大的魅力。所谓中国偏见，就正是这样出现在17世纪末和18世纪的。那时，一些西方哲学家，特别是莱布尼兹（Gottfried Wilhelm Leibniz），"在新近发现的中国文字中看到了一种脱离于历史之外的哲学语言的模式，"并且相信："那把中国语言从声音中解放出来的力量，同样也——武断地和凭借发明的技巧——把它从历史中释放出来，并把它给了哲学。"⑥ 这也就是说，莱布尼兹（以及其他人）从汉语中看到的，乃是他们希望看到的和投射出去的东西，正如德里达所说，它是"欧洲人的幻觉"。"这种幻觉更多地表现出误解而不是无知。它并未受到中国文字知识的干扰，这种知识当时虽然有限，但却确实已经存在。"⑦

现在，人们可以向当代解构主义提出的问题是：是否这种解构的努力就已经安全地防范了同样的偏见和幻觉？——要知道正是这种偏见和幻觉使莱布尼兹的计划化为乌有并使它重蹈逻各斯中心主义的覆辙。一个更为基本但必然随之而来的问题是：是否逻各斯中心主义仅仅是西方形而上学的外在朕兆？西方思想的形而上学是否确实不同于东方思想的形而上学？它会不会是一切思想赖以构建和工作的方式？正像斯皮瓦克暗示的那样，如果"这种语音中心论和种族优越论关联于'中心论'本身，关联于人类渴望设定一个中心的愿望"，那么，无论解构主义者作出什么样的努力，他们又怎么可能成功地压抑或窒息这样一种愿望呢？⑧ 换句话说，如果逻各斯中心主义既见于西方也见于东方，既见于

⑥ Ibid., p. 76.
⑦ Ibid., p. 80.
⑧ Ibid., p. lxviii.

拼音文字也见于非拼音文字，我们又怎么可能突出它的包围呢？

既然德里达对庞德和费诺洛萨十分信任，认为他们完成了“防范得最为严密的西方传统中的第一次突围”，仔细考察这次突围，就应该有助于我们找到回答上述问题的答案。的确，费诺洛萨对庞德及其诗学的影响是众所周知的，然而在那些懂汉语并因而能够对问题作出判断的人们中，这一影响在汉学问题上的误导也是众所周知的。在这一影响下，庞德对中国文字的理解是奇怪的和不可靠的。德里达文本中的一个注释把我们引向这样一段话：“费诺洛萨回忆起中国诗基本上是字符（script）。”⑨ 这意思是说：中国诗是用表意文字写的（费诺洛萨相信表意文字“是对自然过程的速写”），它最大限度地探索了这种文字的图画价值。⑩ 中国诗的每一行都成为一串意象，这些意象把符号独立的视觉侧面变得明显。追随这一思想，庞德把汉字分解成它的画面性元素并神往于他由以发现的意象。例如，中国字“習”是由两个要素构成的——上面一个“羽”，下面一个“白”，然而它的意思却并不是“白羽”而是“实行”。这个字出现在《论语》第一句话中，它可以翻译成：“孔子说：学了并随时予以实习，不也是一种快乐吗？”然而，在对中国字的热烈而兴致勃勃的解剖中，庞德抓住羽毛的意象不放，遂把这句话翻译成“学习中季节飘飘飞去，不也是一件高兴的事吗？”⑪ 在汉语中，“习”字前面往往有“学”字，正像汉学家乔治·肯尼迪（George Kennedy）讥诮评论的那样，“这样重复的意思是说：除非付诸力行，否则学习就是徒劳。庞德牺牲了这样一个极为重要的思想，只是为了使之成

⑨ Ibid., p. 334 n. 44.

⑩ Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character As a Medium for Poetry*, ed. Ezra Pound (San Francisco: City Lights Books, 1969), p. 8.

⑪ Ezra Pound, trans., *Confucian Analects*, (London: Peter Owen, 1956), p. 9.

为随季节飘飞而去的田园牧歌。无疑，这是很好的诗。但是无疑，这是很坏的翻译。庞德实行了，但却没有学习。他将受到尊重，但却不是作为翻译家而是作为诗人。"⑫

出于完全不同的背景和意图，T. S. 艾略特也否认庞德是一位翻译家。他预言庞德的《中国》"将被（公正地）称为'20世纪诗歌而非翻译的伟大标本'"。⑬ 艾略特把传统视为一套经典，这些经典既由新的艺术作品改变，又形成着新的艺术作品。基于这一见解，艾略特试图把庞德放在欧洲文学的传统中，并把罗伯特·布朗宁、威廉·巴特勒·叶芝和其他许多人视为对庞德作品有很大影响的前辈。至于中国诗，艾略特坚持认为，出现在庞德作品中的并不是中国诗本身，它更多地是庞德心目中的一种变体或一个幻觉。艾略特那句著名的警句——"庞德为我们时代发明了汉诗"——包含着甚至艾略特本人也没有意识到的许多洞察。⑭ 问题之关键在于：无论庞德还是费诺洛萨，都并没有跳出德里达在莱布尼兹身上发现的欧洲偏见，因为他们也像两百多年前的莱布尼兹一样相信，"那把中国语言从声音中解放出来的力量，同样也——武断地和凭借发明的技巧——把它从历史中释放出来，并把它给了（诗歌）。"奇怪的是，正像黑格尔声称"像形文字的阅读是一种聋读和哑写"，费诺洛萨也相信"在阅读汉语时，我们似乎并不是在玩弄智力上的对手（mental counter），而

⑫ George A. Kennedy, "Fenollosa, Pound, and the Chinese Character," in *Selected Works of George A. Kennedy*, ed. Tien-yi Li (New Haven: Yale University Press, 1964), p. 462.

⑬ T. S. Eliot, intro. to Ezra Pound, *Selected Poems* (London: Faber & Gwyer, 1928), p. xvii.

⑭ Ibid., p. xvi.

是在观看事物演出它们自己的命运。"[15] 这里，赞成者和反对者都想错了，因为阅读汉语也像阅读任何语言一样，乃是一种语言学行为即领悟一连串符号的意思（它既可以凭默默的理解，也可以发出声音）而并不是一种考古学行为即从厚厚的土层下挖掘出一些暧昧隐晦的语源学根据。德里达用雷南（Ernest Renan)）的话提醒我们，"在最古的语言中，用来称呼外邦人的词有两个来源：这些词或者表示'结结巴巴地说'，或者表示'默默无声'。"[16] 但这似乎并不只是古代的做法，因为黑格尔在 19 世纪，费诺洛萨在 20 世纪，不是都把汉语视为哑语吗？在黑格尔那里，讽刺在于，他很可能根本不知道：他最喜欢的德国母语（Muttersprache），在俄罗斯人那里却被说成是所谓 немецкий язык —— 其字面上的意思正是"哑巴的语言"。至于费诺洛萨，几乎已没有必要指出：中国诗基本上并不是有待解释的字符而是用来吟颂的歌谣，其效果依赖于高度复杂的平仄韵律。在讨论费诺洛萨和庞德并特别涉及德里达在《文字学》中的论述时，约瑟夫·里德尔(Joseph Riddel）指责费诺洛萨的"盲视和缺乏一贯性使他忘了……他本人对表意文字的阅读完全是一种西方式的理想化。"[17] 这就不能不使人们对德里达的说法提出疑问，并把西方传统中的"第一次突围"还给这一传统。于是，人们开始想要知道：涉及

---

[15] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften in Grundrisse* ([Hamburg: Meiner, 1969], sec. 459, p. 373), quoted in Derrida, *Of Grammatology*, p. 25; Fenollosa, *The Chinese Written Character*, p. 9.

[16] Ernest Renan, *Oeuvres complètes* (10 vols., ed. Henriette Psichari [Paris: CalmannLévy, 1947 - 61]), *De l' origine du langage*, 8: 90, quoted in Derrida, *of Grammatology*, p. 123.

[17] Joseph Riddel, " 'NeoNietzschean Clatter' - Speculation and/on Pound' s Poetic Image," in Ian F. A. Bell, ed., *Ezra Pound: Tactics for Reading* (London: Vision, 1982), p. 211.

思维、言说与文字的逻各斯中心主义或形上等级制，真地也同样存在于东方传统中吗？非拼音式的汉字真地标志着逻各斯中心倾向的外围吗？在汉语中有没有一个字也像“逻各斯”一样，代表了一种与西方形上等级制相同或相似的东西呢？

也许是最奇怪的巧合，汉语中确实有一个词恰恰抓住了思想与言说的二重性。叔本华曾引用西塞罗（Cicero：De Officiis，I. 16）的话说：“逻各斯”这个希腊词既有理性（ratio）的意思，又有言说（oratio）的意思。⑱ 斯蒂芬·乌尔曼也评论说：“逻各斯”作为一个众所周知的歧义词，对哲学思想产生了重大影响，因为它“具有两个主要的意思，一个相当于拉丁文 oratio，即词或内在思想借以获得表达的东西，另一个相当于拉丁文 ratio，即内在的思想本身。”⑲ 换句话说，“逻各斯”既意味着思想（Denken）又意味着言说（Sprechen）。⑳ 伽达默尔也提醒我们：“逻各斯”这个词虽然经常翻译成“理性”或“思想”，其最初和主要的意思却是“语言”，因而，人作为“理性的动物”，实际上也就是“有语言的动物”。㉑ 在这个了不起的词中，思想与言说从字面上融成了一体。意味深长的是，“道”这个汉字也同样再现了最重要的哲学思想，它也同样在一个词里包含了思想与言说的二重性。

---

⑱ Arthur Schopenhauer, *On the Fourfold Root of the Principle of Sufficient Reason*, trans. E. f. J. payne (La Salle, Ill.: Open Court, 1974), pp. 163-64.

⑲ Stephen Ullman, *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning* (New York: Barnes & Noble, 1964), p. 173.

⑳ Joachim Ritter and Karlfried Gründer, eds., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 5 (Basel: Schwabe, 1980), s. v. "Logos."

㉑ Hans-Georg Gadamer, "Mensch und Sprache," in *Gesammelte Werke* (Tübingen: J. C. B. Mohr [Paul Siebeck], 1986), 2: 146; also see *Philosophical Hermeneutics*, ed. and trans. David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1977), pp. 59, 60.

在英语中，“道”通常翻译成 way。[22] 虽然并不是误译，way 却仅仅是这个颇多歧义的汉字的一个意思，而且还不是它的关键性意思——即那个直接涉及思想与语言之间复杂的相互关系的意思。有一点值得注意，而且也与我们这里讨论的问题有关，那就是：在《老子》这本哲学著作里，“道”有两个不同的意思：“思”与“言”。在对《老子》开头几行的一个颇有洞见的解释中，钱钟书已经指出：“道”与“逻各斯”在很大程度上是可以比较的。[23]

“道”这个字在《老子》第一行中重复了三遍，这种重复无疑通过利用“道”的两重含义——思想和言说——达到了目的：

> The tao that can be tao-ed (“spoken of”) // Is not the constant tao;
>
> The name that can be named // Is not the constant name.
>
> （道可道，//非常道；//名可名，//非常名。[24]）

这样的双关语确实不可翻译，其神髓在英语译文中大都荡然无存。英语译文通常是 the way that can be spoken of is not the constant way，然而问题在于：“way”和“to speak”在英语中并没有任何相通之处，而在汉语原著中，这两者却是同一个字。因此，在上面的译文中，我试图使“tao”这个词显得像动词，以便抓住这个双关词在原来文本中的特色。按照老子的看法，“道”是既

[22] There are well over forty English translations of the *Laozi* or *Dao de jing*, and the key term *tao* (*dao*) is translated as “way” in many of them. See, e. g., the otherwise excellent translations by Wing-tsit Chan (*The Way of Lao Tzu* [Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1963]) and D. C. Lau (*Tao Te Ching* [Harmondsworth: Penguin, 1963]).

[23] 《管锥编》，403—10 页。

[24] 王弼，《老子注》，《诸子集成》本，1 页。

内在又超越的；它是万物之母，因而不能随万物一起命名。换句话说，“道”是不可说的，是超越了语言力量的“玄之又玄”。甚至“道”这个名称也并不是它的名称：“吾不知其名，字之曰道。”“道常无名。”老子使人清楚地意识到：道只有在懂得沉默的时候才保持其完整，因而才有这一著名的悖论：“知者不言；言者不知。”㉕

人们也许会反驳：尽管《老子》极为简明，却毕竟是一部五千言的书，因而老子不仅说了话，而且把他相信不可说的东西写成了书。然而，仿佛是有所预见，这一悖谬也许可以部分地从司马迁（前145？—90？）的一段记载得到调和。在司马迁为老子写的传记中，记录了《老子》传奇性的成书经过：

> 老子修道德，其学以自隐无名为务。居周久之，见周之衰，乃遂去。至关，关令尹喜曰：“子将隐矣，强为我著书。”于是老子乃著书上下篇，言道德之意五千余言而去，莫知其所终。㉖

从这个故事中我们知道：《老子》是应关令尹之请而写的，显然，这位关令尹并不是一位哲学家，对神秘的道也缺乏直觉的知。为了使他和世人有所悟，老子面临着言说不可言说和描述不可描述的困难任务。正如注释者魏源（1794—1856）解释的那样：

> 道固未可以言语显而名迹求者也。及迫关尹之请，不得已著书，故郑重于发言之首，曰道至难言也。使可拟议而指

㉕ 同前，1，14，18，34页。
㉖ 同上，5页。

名，则有一定之义，而非无往不在之真常矣。㉗

这一注释简要地阐明了《老子》第一句的关键，显示了在汉语中也有一个词试图揭示思想与言说之间的悖谬关系——就像我们在逻各斯和西方关于内在理性与外在言说的整个问题中发现的那样。同时，它也证明：这一悖谬关系在中国古代最重要的一部哲学文本中就已经被清楚地规划出来。老子在其著作的开篇便强调文字是无力的甚至是徒劳的，他这样做是利用了"道"的两层含义："道"作为思否弃了"道"作为言，然而两者又锁联在同一个词中。按照老子的意思，内在把握到的思一旦外现为文字的表达，便立刻失去了它的丰富内涵，用老子的话说就是失去了它的恒常性（"常"）。像柏拉图的理念一样，道也是恒常不变的，因此，在第二句中，老子声称没有任何具体可变的名可以正确地指称这一恒常。我们不妨回想一下老子关于大道无名的说法。同样，在第七哲学书函中，柏拉图也认为"没有任何聪明人会鲁莽得把他的理性沉思付诸语言，特别是付诸那种不能改变的形式。……我认为名称在任何情况下都是不稳固的。"㉘ 在引用了这段文字之后，钱钟书说它"几可以译注《老子》也"。㉙ 确实，如果在柏拉图和老子及其所代表的传统中，思与言之间的关系是如此地正相反对以至人们竟可以用诸如内与外、直觉与表达、所指与能指一类概念相反的术语来说明它，那就没有理由不把对逻各斯或道进行沉思的柏拉图与老子视为处于和谐相通的境地。何况，在两位哲人及其所代表的传统中，书面文字都比口头语言更值得怀疑和更不足以传达作为内在言说的思想。

㉗ 魏源，《老子本义》，《诸子集成》本，1页。

㉘ Plato, *Epistle* vii, 343, in *Collected Dialogues*, p. 1590.

㉙ 《管锥编》，410页。

按照德里达的说法，形而上的概念化总是依靠等级制进行的；“在古典哲学那里，我们涉及的并不是面对面的和平共处，而毋宁是一种粗暴的等级制。两个术语中，一个统辖着另一个（价值上统辖，逻辑上统辖），一个对另一个占据上风。”[30] 因而在语言中，形上等级制建立在意义统辖言说、言说统辖文字的时候。德里达发现：这种等级制早在柏拉图和亚里斯多德时代就已经在西方传统中开始了。它尤其表现在拼音文字是最初的原始能指这一看法中。“如果，例如在亚里斯多德那里，‘口说的话象征着内心体验而书面文字象征着口说的话’，那是因为声音作为原初符号的生产者，与心灵有一种基本的、当下的接近。”[31] 然而，这种亚里斯多德的等级制却不仅适用于拼音文字，而且也同样适用于非拼音文字。翻开中国最早的字典《说文解字》（公元二世纪），我们发现同样的等级制也见于“字”（词）的定义中——在这本书中，“词”被定义为“意内而言外”。在《易·系辞》中，我们发现了这种等级制更早、更清楚的表述：“书不尽言，言不尽意。”[32] 这里，对文字（“书”）的贬低建立在与西方同样的考虑上——书面文字是第二性的能指；它们比言说更加远离心灵中内在发生的事情；它们构造出一个空洞、僵死的外壳，那里面却没有活生生的声音。“逻各斯的时代就这样贬低文字，把它视为媒介的媒介，视为向意义的外在性的堕落。”[33] 确实如此！这也就是为什么《庄子》中轮扁会对桓公说“然则君之所读者，古人之糟魄已夫”的缘故。[34] 在庄子那里也像在亚里斯多德那里一

[30] Jacques Derrida, *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p. 41.

[31] Derrida, *Of Grammatology*, p. 11.

[32] 《周易正义》，《十三经注疏》本，上册 82 页。

[33] Derrida, *Of Grammatology*, pp. 12–13.

[34] 《庄子·天道》，见郭庆藩《庄子集释》，《诸子集成》本，217 页。

样，文字是外在的、可有可无的符号；一旦它们的意义、内涵、所指被提取出来，它们就应该被抛弃。于是我们从《庄子》中看到了这样一段很美的话——这段话在中国古典哲学和诗歌中产生了许多反响：

> 荃者所以在鱼，得鱼而忘荃；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言之所以在意，得意而忘言。吾安得夫忘言之人而与之言哉？㉟

庄子呼唤的这个人，确实应该是哲学信息的合乎理想的接受者，是保持其内在意义而非外在形式的"道"或逻各斯的容纳者。这个人忘掉了作为外在表达的言词，却记住了内在把握到的东西。我们不妨拿它与赫拉克利特的残篇作一比较——"不要聆听我，要聆听逻各斯。"不妨拿它与维特根斯坦《逻辑哲学论》末尾的隐喻作一比较——读者在领悟了他的命题之后，应该像"登楼入室后抛弃梯子"一样抛弃这些命题。㊱ 显然，不仅意指与言词、内容与形式、志意与表达的二分性深深植根于中国和西方的传统，而且这两两相对的术语还总是处在等级制关系之中。可见，思想、言说和文字的形上等级制不仅存在于西方，同样也存在于东方；逻各斯中心主义也并非仅仅主宰着西方的思维方式，而是构成了思维方式本身。

如果情形就是这样，思想还能以别的方式在逻各斯中心主义

㉟ 《外物》，同上，407页。

㊱ Heraclitus, *The Art and Thought of Heraclitus: An Edition of the Fragments with Translation and Commentary*, ed. and trans. Charles H. Kahn (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), p. 45; Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. C. K. Ogden (London: Routledge & Kegan Paul, 1983), 6. 54, p. 189.

的包围圈之外运作吗？对这种可能性，德里达本人似乎是怀疑的。他曾说，由于思想的运作不可能把旧的结构要素孤立出来，“解构工作便总是以某种方式成为自己的猎物。”㊲ 种种要素中的每一分子既然是整个思维结构的组成部分，解构主义者也就不可能把思维的某一成份分离出来，并对逻各斯中心倾向的其余部分予以净化。德里达煞费苦心地铸造了一些新词，人们期盼着这些新词——例如“痕迹”（trace）、“原初书写”（archiécriture）以及最值得注意的“差异”（différance）——能够既负载意义，又不被形上思维的旧结构污染。于是，德里达急匆匆地声明：“差异”也和他使用的其它语汇一样，“严格地说既不是一个词，也不是一个概念”；与此同时，他的词库却继续不停地铸造着新词。㊳ 然而，这种煞费苦心的努力却似乎并没有什么用处，而解构主义的语汇也在一定的时侯成了另一套术语——既是词也是概念的术语。唯一能够走出这一循环的，似乎只能是完全放弃这种命名的工作，让所有那些非概念的语汇没有名称。但甚至这样做也很难使问题得到解决，因为它又会走向逻各斯中心主义的另一极，走向未曾命名和不可命名的道与逻各斯本身——而这的确是逻各斯中心主义最古老的形式。

另一方面，当开始作为词和概念发挥其功能时，解构主义的用语却变得有趣和有用起来。例如，“差异”一词在对语言中形上等级制实行解构的策略中，就发挥了极大的作用。通过把费尔迪南·德·索绪尔“语言中只有差别”㊴ 的主张向前推进，德里达

㊲ Derrida, *Of Grammatology*, p. 24.

㊳ Jacques Derrida, "Différance," in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p. 3.

㊴ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (New York: Philosophical Library, 1959), p. 120.

证明了意义和所指从来就不是超验、自在的在场（presence），从来就不是在能指的形式中变得可见的实体，而是与能指一样，早已经是一个踪迹，一个在场者并不在场的标志，正因为如此，“迹印”便始终是“有待抹去的”。语言作为符号系统，不过是由彼此不同并相互定义的术语所组成，这不仅适用于文字，同样也适用于言说。因此，言说优越于文字，拼音文字优越于非拼音文字是根本不能成立的。黑格尔式的偏见暴露出了它哲学上的漏洞，人们看出它建立在对文字性质的误解上——因为逻各斯作为内在言说已经受到“差异”的纠缠和阻挠。同样，柏拉图对文字的担心也暴露出它的站不住脚。尽管伽达默尔承认柏拉图的对话体具有阐释学意义，他的讨论最终却试图纠正柏拉图那种误入歧途的观点，这种观点把文字仅仅看作暧昧双关话语的外在阶段，它最终将被真正的辩证所抛弃。对话体意在仿效对纯粹思想的默默把握，因为它是“灵魂与自身的对话”。内在的对话在口语中是立刻被阐明的——“逻各斯是从这一思想中流出的水流，它从口中迸发而出。”然而，伽达默尔接着说：“可以被听觉感受到，并不能保证所说的是真实的。柏拉图无疑没有考虑到这样一个事实：思想的过程，如果被视为灵魂的对话，本身便牵涉着语言。”因而，在《克拉泰洛斯》和第七书简中，柏拉图实际上并没有抓住“语词和事物之间的真实关系”，而他对文字的贬低则“掩盖和遮蔽了语言的真正性质。”[80]

于是我们发现，不仅在西方的逻各斯中，而且在中国的“道”中，都有一个词在力图为那不可命名者命名，并试图勾勒出思想和语言之间那颇成问题的关系，即：一个单独的词，以其明显的双重意义，指示着内在现实和外在表达之间的等级关系。“道”与逻各斯这种明显的相似，显然激励着人们的进一步探索。

[80] Gadamer, *Truth and Method*, pp. 407, 408.

中国和西方都同样存在的这种在极大程度上是同一种类的形上等级制，以及这种同样担心内在现实会丧失在外在表达中的关注，为我们提供了比较研究的丰饶土壤。它有助于开阔我们的视野，并最终走出语音中心的囿限，获得对语言性质的理解。不过，中国文字作为非拼音文字，却的确以一种饶有意味的方式不同于西方的拼音文字，这种文字可以更容易也更有效地颠覆形上等级制，而在这种文字中，也确实有某种东西在诉诸德里达式的文字学研究。在关于中国文字起源的传说中，这种文字从未被视为口语的记录，而是被视为独立地发生于言说之外。文字模仿着鸟兽和一般自然现象在大地上留下的痕迹模式。一种广泛流传的说法是：当中国字的创造者苍颉通过观察这些模式而发明出文字的时候，出现了"天雨粟，鬼夜哭"的情形。一位诠释者解释说：文字的发明标志着失去天真和启用机诈，标志着"上天预知人们注定要饥馑而降下谷粟，而鬼神则因为害怕受到文字的判决而在夜里啼哭。"㊶* 这里，诠释者一方而把文字的出现视为失去天真并引致灾难，另一方面也认识到：人从文字中获得了甚至鬼神也对之感到害怕的力量。有一点很有趣，那就是张光直从现代考古学和人类学的角度，对同一段文字作了再一次的诠释，他把"天雨粟，鬼夜哭"视为中国古代神话中"极为罕见的喜庆事件"，并把中国文字视为"通向权威的路径"。㊷

中国文字的力量，无疑从大量镌刻在陶器、青铜器、甲骨、

㊶ 刘安，《淮南子》，高诱注，《诸子集成》本，116—17页。

* 见《淮南子·本经训》"昔者苍颉作书而天雨粟鬼夜哭"下高诱注："苍颉始视鸟迹之文造书契，则诈伪萌生；诈伪萌生，则去本趋末，弃耕作之业而务锥刀之利。天知其将饿，故为雨粟；鬼恐为书文所劾，故夜哭也。……"

——译注

㊷ Kwang-chih chang, *Art, Myth, and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983), p. 81.

竹简和石碑上的铭文得到了证实。进一步的证据则是中国人把书法视为传统艺术这一重要而人所共知的事实，以及古代文字作为权威性经典所具有的统治性影响。任何人只要去过中国的宫殿、庙宇或园林，都不可能不注意到镌刻在大门、廊柱和墙壁上的各式各样的铭文。任何人只要看见过中国画，都知道题款和铭印是一幅完成了的绘画的有机组成部分。的确，由于其创造是建立在对种种“踪迹”的观察上，中国字倾向于比任何拼音文字都更好地投射出自然的迹印，并因而揭示出语言是一个由不同符号组成的系统。中国古代以作者之名为一本书命名的习惯，古代作家在引用更早的著作时的常规做法，都不太强调该著作起源于其作者，而宁可使作者首先在其著作中得以确认，并把老子、庄子这样的哲学家的著作，变成伟大的源头性著作，视为权威之起源和中国文字著作的互文性中最终的参照性文本。的确，几乎每一部中国古代文本都是一部互文（intertext），然而这互文却颇有意味地不同于解构主义批评的理解。解构主义的互文是一个没有起源的“踪迹”，中国的互文作为踪迹却总是引导人们回到起源，回到传统的源头，回到道与儒的伟大思想家们。在这一意义上，中国文字的力量把作者变成了权威性文本，当从古代著作中引用一句话时，并不存在老子其人或《老子》其书的分别。可见，在中国传统中，文字的权力就这样在受到贬低的同时也为自己行使了报复，而形上等级制也在刚刚建立之时便从基底遭到破坏。这也许正是“道”不同于逻各斯之处：“道”几乎无需等待直到 20 世纪才开始的对拼音文字的拆除，无需等待德里达式的解构技巧和解构策略。

第二章 哲学家、神秘主义者、诗人

反讽模式
从语言批判到神秘主义
拴住了舌头的缪斯
对失语的袭击



反讽模式

我有时觉得这一半是罪过——把悲痛的感情注入言词；

因为言词也如同自然，一半在显示，一半却荫蔽着内在的灵魂。

——A·丁尼生：《悼念》第五首

她轻倚在乐器般的羽翼上乃无声的乐师。

——S·马拉美：《圣者》

反讽模式

我们将以路德维希·维特根斯坦的某些命题开始这一章，因为在这些命题中，我们关注的问题（即思想、言说、沉默等等）得到了最好的表述，以至很难再找到其它的说法能够以如此高度凝炼的形式获得同样深刻的洞察。在《逻辑哲学论》前言中，维特根斯坦以一句名言总结了他书中的全部观点："可以去说的可以清楚地去说；对不可说的则必须沉默。"① 在这一陈述之下，我们感觉到对语言之无力的同一种怀疑，而那是我们在柏拉图、老子和其他人的著作中发现过的。维特根斯坦本人也明确地说，这里所划的界限"不是对思想，而是对思想的表达"。② 伯特兰·罗素在他对这本书的绪言中解释说：这里，维特根斯坦所指的是一种理想的、逻辑上完美无瑕的语言，它消除了日常话语中混乱和歧义的来源，也就是说，消除了思想与表达之间的断裂。维特根斯坦说：哲学的工作就是"阐明和清楚地勾划出那些不这样就仿佛是不透明和变模糊了的思想。"然而尽管如此，我们通常说的话却很难达到这一理想语言的标准。我们的许多言论，包括我们关于善与美的言论，我们的伦理学和美学，都是不透明的、模糊的，站在理想语言的角度看都是没有意义的。③ 唯一能够精确地予以表达的，那"所有真实的意见"，维特根斯坦说，是"所有的自然科学"——即某种在效果上不依赖于语言，却能在语言之外显示其存在的东西。④ 然而哲学并不是自然科学，因而到最后甚至哲学和全部逻辑也不得不列入不可表

---

① 1. Wittgenstein, *Tractatus*, p. 27. This is reiterated in the middle and at the very end of the book. See 4. 116, p. 7; 79, p. 189.

② Ibid., p. 27.

③ Ibid., 4. 112, p. 77; 6. 421, p. 183. Also see Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, 3d ed. (Oxford: Basil Blackwell, 1968), p. 36.

④ Wittgenstein, *Tractatus*, 4. 11, p. 75.

达之列。追随着弗里茨·毛特纳（Fritz Mauthner），维特根斯坦宣称所有的哲学都是"语言的批判"——尽管它"完全不是毛特纳意义上的"。除非语言的逻辑经由这样的"语言批判"被理解，大多数哲学主张和哲学问题便只能是"无意义的"。⑤ 人们可能会问，那么究竟还有什么是可以说的呢？或者，换一种说法，还有什么是可以思考，并且能够经由思考而获得清楚表达的呢？维特根斯坦坚持说，这些东西只能是"自然科学的见解，即某种与哲学全然无关的东西。"⑥ 这使罗素感到十分困惑，因为维特根斯坦的这一观点只能不可避免地引向如下结论："哲学不可能说出任何正确的东西。每一种哲学主张在语法上都是糟糕的，我们从哲学讨论中能够指望的最佳成就，就是引导人们明白哲学讨论是一种错误。"然而尽管如此，罗素接着说："维特根斯坦先生毕竟还是设法对不可说的东西说了许多，从而启示怀疑的读者：很可能，透过语言的某一层而，或者通过某些其它出口，还存在着一些可以通风的窗口。"⑦

似乎是不可避免的反讽，哲学家总是不得不对他认为不可说的东西说许多话，不得不为阐明他认为文字中并不存在的东西写许多书。维特根斯坦并没有沉默，相反，他把不可表达的东西写进了警句或格言式的文字——当然他承认：这些东西最终是无意义的（unsinnig），他敦促读者，一旦懂得了它们，就把它们彻底抛开。同样，老子也写了一本五千言的书来谈论那"不可道"的道，庄子则试图用令人目眩的隐喻、寓言和意象，来展示那不可言说的东西，同时却期待有人能一旦获得其意义，就忘掉他使用的言词。罗素提到的出口或通风口，最终却恰恰是言说和写作，

⑤ Ibid., 4. 0031, p. 63.

⑥ Ibid., 6. 53, p. 189.

⑦ Bertrand Russell's intro. to Wittgenstein, *Tractatus*, pp. 11, 22.

即这些哲学家本不打算使用，最终却全都尽情予以使用的东西。这些哲学家都不得不把他们本打算沉默的事说出来，都不得不用文字来宣布他们对文字的不信任。然而，留下来的却恰恰是文字；甚至对写作的贬低也只能生存在写作之中。哲学家对文字的担心是以他们对言意脱节（特别是那些形象地予以使用的言词）的疑虑开始的，然而最终，他们却全都使用着言词，而且还运用了所有的修辞手段。正如德里达所说的那样，那没有任何形象，没有任何隐喻，只有一种意思的语言，始终是“位于哲学心脏的一个梦”。⑧ 德里达引用安那托尔·法朗士的一段话来揭示这梦的空洞，揭示哲学家对一种无需媒介而在场的语言的寻求完全是徒劳：“那些打算逃避现象世界的哲学家，其实却永远束缚和居留在讽寓中。那是多么可怜的诗人命运啊：他们使古代的寓言色彩黯淡，自己却同样从事着寓言的搜集。他们制造着苍白的神话。”⑨

的确，在使用形象和类比方面，哲学话语随时都向诗歌中强烈的隐喻性倾斜。康德指出过一切哲学表达中不可避免的形象性，那时，他发现语言中充满间接的展示，这些展示“对概念的表达不是借助直接的直观，而是按其与某种东西的类似，这种东西把我们对某个直观对象的思考转变为完全不同的概念，转变成那或许没有任何直观能够直接与之相符的概念。”⑩ 他清楚地看见：语言无法逃避的隐喻性，构成了哲学话语的实质，并从而使哲学和诗性表达之间的区分变得可疑。对哲学家使用的语言作一番考察便可以证实这一点。维特根斯坦的格言体写作有一种机智

⑧ Derrida, "White Mythology," in *Margins of Philosophy*, p. 268.

⑨ Anatole France, *The Garden of Epicurus* (trans. Alfred Allinson [New York: Dodd, mead, 1923], p. 214), quoted in Derrida, *Margins of Philosophy*, p. 213.

⑩ Kant, *Critique of Judgment*, sec. 59, p. 228.

辛辣的色彩，它使人联想到席勒的许多格言式隽语或诺瓦利斯的警句体片断。庄子把无数的隐喻展现在灵活的序列中，正像他自己形容的那样，他使用言词就像随时根据需要而斟满和倾空酒杯一样。他写成的具有高度文学性的文字，充满“谬悠之说，荒唐之言，无端崖之辞。”⑪ 甚至柏拉图，虽然他指责诗人撒谎并把他们驱逐出他的理想国，却仍然用对话体来解释苏格拉底的哲学，——而这种文体，在亚里斯多德的分类中却介乎“诗与散文之间”。⑫ 在许多方面，亚里斯多德的《诗学》都是在为诗辩护以反对柏拉图的唯理主义攻击。自文艺复兴以来，许多诗歌的辩护者也都指出：柏拉图本人就是一位诗人，因为——正像菲利普·锡德尼争辩的那样——“任何认真思考过的人都会发现，柏拉图的文字，尽管内里的力来自哲学，外表的美却极大地依赖于诗。”⑬ 以几乎同样的意思，雪莱也声称：“柏拉图基本上是一位诗人，”因为，“其想象之真实与辉煌，其语言之优美与流畅，都达到了我们能够设想的最大强度。”⑭

如果说，锡德尼还仍然把柏拉图著作中的隐喻放在内外两分的框架中而仅仅从外部加以考虑，那么，早在锡德尼之前，但丁就已经意识到：隐喻并非仅仅镶嵌在哲学话语的肌理中而不妨说构成了哲学话语本身。在著名的《致斯卡拉大公的信》中，但丁

---

⑪ 《庄子·天下》，474页。

⑫ Aristotle, *On Poets* 2, in "*Poetics*," *With* … "*On Poets*", trans. richard Janko (Indianapolis: Hackett, 1987), p. 56. In *Poetics* 47b, Aristotle already includes "the Socratic dialogues" in the various literary genres for which there is no general term in Greek. See p. 2.

⑬ Sir Philip sidney, *An Apology for Poetry*, ed. forrest G. Robinson (Indianapolis: BobbsMerrill, 1970), p. 8.

⑭ Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, in *Shelley' s Critical Prose*, ed. Bruce R. McElderry (Lincoln: University of Nebraska Press, 1967), p. 9.

认为正是隐喻，使哲学家能够表达那些否则即只能保持沉默的东西："我们用理性看见的许多东西都没有言词的符号。柏拉图在他的著作中，通过使用隐喻，把这一事实显露得颇为清楚：因为他凭借理性之光看见了许多东西，却又不能用适当的言词来表达它们。"⑮ 可见，正是通过意象、隐喻、类比等形象的言说，哲学概念才有了可以把握的形式并变得可以理解。我们几乎可以说：无论在诗歌中还是在哲学中，隐喻都"给予虚无飘渺的东西以住址和姓名。"⑯ 未命名的东西无法理解，哲学则仅仅存在于言词和名称之中。尽管庄子告诫人们应该"忘言"，但具有反讽意味的是：正是他的语言使他永远铭记在人们心中。许多人都把庄子阅读和理解成中国古典文学中最伟大的散文家，他们欣赏他瑰丽的想象、优美的语言，却并不一定关注他的道家思想。这也就是说：人们更容易记住他的"言"而忘掉他的"意"；庄子的告诫，作为诗意的譬喻和反讽，发挥了反对自己的作用。而他那自我消解的哲学，如同老子的哲学一样，也就这样被他自己的文字所颠覆。

庄子那高度形象化的文本，清楚地显示出隐喻怎样模糊了哲学和文学之间通常的界限。然而在这一特殊案例中，出现在文本中的神话却一点也不苍白，相反却充满生气和具有乐天的色彩。庄子并非没有意识到他的作品中这一不可简约的隐喻性，相反他宁可把它视为一种无可奈何的必须。经常与庄子辩论的哲学家惠施向庄子挑战说：尽管他声称语言无用，他毕竟还是使用了许多

⑮ Dante Alighieri, *Literary Criticism of Dante Alighieri*, trans. R. S. Haller (Lincoln: University of Nebraska Press, 1973), p. 110.

⑯ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 5. 1. 16. This and all further references are to *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans et al. (Boston: Houghton Mifflin, 1974).

语言。作为对挑战的回应，庄子以典型的反讽，机智地回答说："知无用而始可与言用矣。"他的意思似乎是：一旦你知道词的用途是暂时的，你也就从词的迷恋中解脱出来，从而能够把语言作为"无言"或"非言"*来作权宜的使用。庄子说："言无言，终生言，未尝言；(否则，) 终生不言，未尝不言。"⑰ 可见，问题的要害并不是人在言说中用作正当媒介的言说本身。通过把语言用作"无言"或"非言"，庄子贯彻的是一种双刃的主张：因为，一方面，语言对于他成了纯粹的传达意义的工具，就像捕鱼的"筌"和捕兔的"蹄"一样，一旦达到了目的就可以弃而不用；另一方面，哲学家却有了一种借口，可以随心所欲地使用语言来传达意义——包括运用所有的修辞手段和修辞策略。但庄子所说的"无言"究竟是什么呢？如果不是那不可简约的隐喻（为了使未命名和不可命名的东西得以存在，就必须使用这些隐喻），哲学家在否认了隐喻的有用之后而不得不偷运回自己著作的，又能是别的什么东西呢？当庄子期待着那个能够得其意而忘其言的人时，他似乎知道自己永远也找不到这样一个人。我们也不妨回想一下孔子：尽管他希望沉默，他还是承认有必要用言说来传达圣人们过去说过的东西。虽然总是渴望着能以一种透明的、无言的方式来传达真理和知识，哲学家却并不比诗人更浅地陷入到语言和它那不可逃避的隐喻性中。显然，对沉默的渴望会从一种反讽模式中得到宣泄，因为一个人越是渴望沉默，就越是不得不拼命地去说去写。理查德·罗蒂（Richard Rorty）认为，在一定程度上，

---

* 作者把庄子"言无言"中的"无言"诠释成 non-words，似乎更能给人以某种启示。为了保存其特色，同时也考虑到上下文关系，这里和以后出现 non-words 一词时，译文不完全还原为"无言"，有时也译为"非言"。

——译者

⑰ 《庄子·外物》403页；《寓言》，409页。

反讽模式

正是对这种反讽模式的体认，才把解构主义从传统哲学中分化出来。他这样总结说："对于海德格尔，也如对于康德主义者一样，哲学写作的目的确实是为了结束写作。而对于德里达，写作却总是引向更多更多、越来越多的写作。"⑱ 也许我们可以说：通过把语言用作"无言"或"非言"，庄子也体认到这一反讽模式，并为哲学家提供了一个恢复写作的借口，一个更多地——直至永无止境地写作的执照，因为庄子对"无言"的使用可以理解成基本上是一种挽救语言，承认所有哲学话语都具有不可避免的隐喻性的步骤。

德里达在对传统观点进行总结时写道："哲学把隐喻确定为意义的暂时性损失，确定为严格意义的节约（却并没有遭致不可修复的损害），确定为显然不可避免的迂回，然而同时也确定为一部历史，一部目光建立在，视野限制在对严格意义的再度占有上的历史。"⑲ 他指斥这种观点既歪曲了隐喻的性质，又歪曲了哲学的性质，主张不仅我们的语言（哲学家也在使用这种语言）是已经死去的隐喻的仓库，而且哲学的概念（在起源和历史上）也具有隐喻的性质。我们从语源研究中知道，那些表示精神和抽象概念的词，往往都来自最初指代感觉对象的词。例如，维柯就这样表述过："一切语言所共有的语源学原则：词都是从身体和身体的属性中假借去指代心灵与精神的建制。"⑳ 有趣的是，在《易经》的系辞中也有非常相似的表述，那里面说：古代的帝王庖牺氏是靠观察天文地理，模仿鸟兽之迹而发明八卦的；他"近

⑱ Rorty, "Philosophy as a Kind of Writing," p. 145.

⑲ Derrida, "White Mythology," in *Margins of Philosophy*, p. 270.

⑳ Giambattista Vico, *The New Science*, trans. Thomas G. Bergin and Max H. Fisch (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1976), p. 78.

取诸身，远取诸物，于是始作八卦。”㉑ 可见，无论在维柯那里还是在中国典籍中，符号和词都被认为最初是用来指代某些感性之物特别是人的身体的。正是从这些感性之物中，作为转借、比喻以及隐喻，发展出了精神的、抽象的意义。人体生理学包含了所有抽象的词与意义的起源。只要哲学还是用语言写成的，它就不可能使自己摆脱隐喻，不可能逃出那不可简约的隐喻性而获得绝对的清澈。正像德里达反问的：“现在，既然所有曾经在隐喻的定义中运作的概念始终都有一种本身就是隐喻性质的起源和功效，一种知识或一门语言又怎么可能做到真正的清晰或模糊呢?”㉒

不过，德里达并不把问题简单地限制在语源学的范围内。毋宁说，他试图揭示：西方历史上所有主要的哲学家如柏拉图、亚里斯多德、笛卡儿，他们文本中的基本哲学概念都具有隐喻性。他要我们特别注意那终年盛开的向日葵——因为它是那样经常地出现在哲学著作中。例如，笛卡儿夸张的怀疑不仅把有感觉起源的观念，而且把抽象的思想都一律置于疑问中，他拒绝把任何思想观念作为哲学推论的正当基础，然而他却发现：他不能怀疑“自然之光”——因为正是这“自然之光”使他能够“看见”他在怀疑。然而——德里达诘问说——这所谓“自然之光”，如果不是对太阳隐喻的另一种使用，又能是什么呢？把心灵或头脑想象成某种理性之光，这无疑是在使用隐喻。于是，笛卡儿的极端怀疑主义显露出它那来自向日葵的实质；笛卡儿的“我思”(cogito)，以及整个理性主义哲学的大厦，都建立在隐喻的基础上。这或许也有助于揭示黑格尔那欧洲中心和种族优越主义的世界历史观中的隐喻基础，因为黑格尔把历史进程象征化了，并且

㉑ 《周易正义》，86页。

㉒ Derrida, *Margins of Philosophy*, p. 252.

用外在和内在的"太阳"来对比东方和西方：前者是较弱的静观之光，后者是较强的自由精神之光。从东方或亚洲"升起了外部的物质的太阳，它沉落于西方，相应地却在这里升起了自我意识的太阳，它散发出更加高贵的光芒。"[23] 正像德里达评论的那样，这里，"升起于东方的物质太阳，在其旅途的黄昏，在西方人的眼中和心里被内化了……哲学话语就这样描述出一个隐喻——它在两个太阳之间被置换和吸收。"[24] 揭示位于哲学话语中心的向日葵，对理解哲学的性质有深刻的涵义。德里达说："隐喻很少出现在哲学文本（以及与之同等的修辞学文本）之中，而哲学文本却经常置身于隐喻之中。"既然隐喻是那样亲密地卷入和浸润到哲学的肌理中，也就没有人能够把它从哲学中分离出来，任何本体论也都不可能缩减其作用以使严格的意义变得纯净。可见，对于哲学，任何试图消除隐喻的做法都只能是自杀，因为，德里达说，隐喻的死亡也就是"哲学的死亡"。[25]

---

[23] Hegel, *The Philosophy of History*, pp. 103-4.

[24] Derrida, *Margins of Philosophy*, pp. 268-69.

[25] Ibid., pp. 258, 271.

从语言批判到神秘主义

从维特根斯坦保持沉默的律令，到庄子把“无言”用作“言无言”的执照，哲学在东方与西方都一直与自身的隐喻性进行搏斗，枉然而徒劳地希望摆脱其暗中的纠缠。在这一背景下，那试图恢复隐喻，从哲学希望使之遭到的遗忘中拯救隐喻的努力，无疑使解构主义明显地脱离了它严厉批判的形而上学传统。不过，在无意扣除解构为稳定隐喻而作出的独特贡献的同时，我们也不妨指出：早在其不断实行语言批判的计划中，弗里茨·特纳（Fritz Mauthner），世纪之交维也纳一位有趣的文化人物，就已经提出了哲学不过是语言，并因而在性质上便具有隐喻性的看法。毛特纳说：重要的是意识到，“理解、思考或语言，这一切彻头彻尾都具有隐喻性。”① 像维柯或《易系辞》中的传

① Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 3 vols., 3d ed. (Leipzig: Felix Meiner, 1922－23), 2: 463.

说一样，毛特纳也认为符号、词及其意义起源于人对外部世界的感觉经验（包括对人体的观察），因此不可能充分地表象头脑中的内在体验。"头脑或语言中的一切，无不事先便存在于感觉之中；而感觉，正像我说过的那样，并不向内看。语言中没有一个词不是起源于物质世界之观察（Beobachtungen der Korperwelt）——包括对我们自己身体和身体体验的观察。"②

我们的语言就这样受到外部的、物质的、肉身的暗中纠缠，并且由于其起源和历史而具有彻底的隐喻性。我们没有充分的手段来描述我们的内在体验，毛特纳说，因此心理学作为一门学科是不能成立的。同样，在自称是"人类理智之自我认识"的意义上，哲学也是不能成立的。③ 哲学用隐喻性的语言来谈论形上的玄理，因此是完全没有意义的。毛特纳宣称，只有通过一种严格的语言批判，哲学才能获得有意义的进展；事实上，哲学也只应该是这样一种批判。"太初有言，"——毛特纳引用圣约翰的第一句话来开始他的语言批判（Kritik der Sprache）。确实，存在着超越太初的需要，但只要他们仍然被束缚在词上，人就会永远地驻留于太初，他们对世界的认识就永远也不可能成长。奇怪的是，言词对我们有一种不可思议的力量，毛特纳说，谁希望走出它的魔力而在思想上获得进展，谁就"必须把自己从词和词的迷信中解放出来，把自己的世界从语言的暴政中拯救出来。"④ 而他的批判，其目的正是要从语言的暴政中获得解放，它最终将引向对所有的词和所有语言表达的否定。毛特纳认为自己哲学的性质是："走出思想对死亡的渴望，走出语言的自杀。"因为，要不断

② Ibid., 1: 235-36.

③ Ibid., 1: 235-36.

④ Ibid., 1: 1.

地进行这样一种批判，就必须完全放弃语言。[5] 谁如果仍然出于"词的饥饿、词的热爱和词的虚荣"而着手写一本书，他就不可能完成获得解放的使命。谁如果对语言作毫不妥协的批判，他就必须摧毁他用来执行这种批判的语言，就像登楼之后砸掉梯子一样。毛特纳从塞克斯都·恩披里柯（Sextus Empiricus）那里借了这个令人难忘的意象，维特根斯坦在《逻辑哲学论》的末尾又从毛特纳那里借用了这一意象。毛特纳写道："如果我需要在语言批判中向上攀登——而这是对人类进行思考的头等大事——我就必须在我之后、之前和之中一步一步地摧毁语言，就必须砸掉我踩过的每一级梯子。谁希望追随我，谁就将重新固定它，并且只是为了再次砸掉它。"[6]

阿伦·贾尼克（Allan Janik）和斯蒂芬·图尔明（Stephen Toulmin）令人信服地指出：毛特纳的语言批判构成了维也纳 1890 到 1909 年的部分场景，在这个场景中，维特根斯坦的《逻辑哲学论》——在现代哲学中，它既是一部最重要的著作，又是一部最费解的著作——变得可以理解。他们把《逻辑哲学论》理解为对毛特纳怀疑主义的回应，理解为为"捍卫语言作为科学工具的有效性"而作出的努力。[7] 但是，他们指出，在维特根斯坦后期著作中，当不再相信语言和现实之间那自明的相互关联时，维特根斯坦"重建和复兴了毛特纳在 1901 年提出的许多主张。"[8] 格申·韦勒（GershonWeiler）也在对毛特纳《语言批判》所作的研究中指出：毛特纳和维特根斯坦"都把语言批判视为对'什么可

---

⑤ Ibid., 1: 713.

⑥ Ibid., 1: 1-2.

⑦ Allan Janik and Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (New York: Simon & Schuster, 1973), p. 197.

⑧ Ibid., p. 232.

说，什么不可说’的界限的追问”。当涉及到自然科学的时候，两位哲学家的意见是不同的，然而他们两人却同样认为哲学最终属于不可说之列，而且都“通过致力于神秘主义来给自己的工作划上句号。”⑨

哲学和神秘主义都要求某种不可言说的东西，就此而言，两者的距离并不太远。马丁·布伯曾说：最完美的神秘时刻是与上帝结合在一起，那是真正无可言喻的喜悦，此时，“人摆脱了骚动，进入到最为宁谧的天国——他甚至也摆脱了语言。”⑩ 应该承认，毛特纳的语言批判完全是在宗教神秘主义之外进行的。正如毛特纳自己承认的那样，它是“无神的”神秘主义，仅仅在把人引向完全无言的瞬刻这一意义上才是神秘的，因为它“通过对语言的不信任而走向沉默”。⑪ 这里，我们有毛特纳自己的证词：“语言批判是我的第一个词也是最后一个词。向后看，语言批判是压倒一切的怀疑主义（alles zermalmende Skepsis）。向前看并且与幻相共游戏，它是对结合的渴望，是神秘主义。”⑫

尽管如此，毛特纳还是把自己的神秘主义说成是“无神的”，以使它有别于其它的神秘主义，因为，上帝的概念也像其它所有概念一样，从语言批判的角度看仅仅是一个没有实体的词。语言批判因此必须既否定哲学也否定神学，走向对所有词、所有概念的解构。而其最后的结果，则只能是全然无言，全然无概念的沉默。那是这样一种时刻，那时，正像老子所说，人意识到“知者

⑨ Gershon Weiler, *Mauthner's Critique of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1970), pp. 301, 302.

⑩ Martin Buber, *Ecstatic Confessions*, trans. Esther Cameron (New York: Harper & Row, 1985), p. 5.

⑪ Weiler, *Mauthner's Critique of Language*, p. 296.

⑫ Fritz Mauthner, *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande*, 4 vols. (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1922-23), 4: 447.

不言，言者不知”；或者，正像庄子所说，人意识到“辩不若默”，意识到“道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非也；道不可言，言而非也。”⑬ 事实上，正是毛特纳本人从老子和庄子那里引用了这些话，并把“道”说成是“两千五百年前中国的圣人老子铸造或使用的费解之词，老子用它来捕捉东方那最为深邃的自我交流，那种与一个无神的世界结合为一的感觉。”⑭ 毛特纳对“道”的思考有其历史和知识的局限，这一点并不令人惊奇；我们必须承认他具有相当的洞察力，因为正是他看出了“道”与逻各斯之间的亲缘关系，并主张“从‘道’中发现一种原始的语言批判（in Tao eine uralt Sprachkritik zu entdecken）；因为老子说过：‘那可以命名的名，并不是常驻不变的名。’”⑮

神秘主义者——无论是宗教的还是无神的，无论是东方的还是西方的——都声称这种结合感，这种最终认识到的精神现实是如此独特以致不可能诉诸任何言词。例如，爱克哈特大师（Meister Eckhart）就把词区分为外在表达的词和内在静默的“神圣之词”（the divine Word）。他声称：“圣保罗对提摩太说：‘亲爱的，传道吧！’难道他指的是那些过耳即忘的浮泛之词吗？显然不是！他指的是那种内在的、隐藏在灵魂中的词。”⑯ 在佛教传统中，内在的静默也一直被视为最后启悟时成就的精神状态，因为，正像二世纪伟大的佛教思想家龙树指出的那样，事物的性质或 dharmas（“法”）超越了语言。为了获得大智慧，人必须摆脱词的习惯性依附，因为这种智慧不是靠语言来传递的，相反，它

---

⑬ 《老子》五十六章，34页；《庄子·知北游》，326，330页。

⑭ Mauthner, *Der Atheismus*, 4: 444-45.

⑮ Fritz Mauthner, *Wörterbuch der Philosophie: Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 2 vols. (Munich: Georg Müller, 1910), 2: 468, s. v. "Tao".

⑯ Meister Eckhart, *Meister Eckhart: A Modern Translation*, trans. Raymond Bernard Blakney (New York: Harper & Brothers, 1941), p. 111.

将“结束全部的语言之网（*prapañca*）。”⑰ 因此，龙树指出，当未入门者用问题来问佛时，佛“默无所言而心中欢喜”，因为“他知道平常的头脑很难领悟深奥的佛法。”⑱ 在对直觉领悟作了那么多强调后，佛教中智慧的“传”已变得十分困难，而“教”则已经完全不可能，一位禅宗大师因此宁可在“不立文字”处去获得“教外别传”。这一说法，正像铃木大拙（D. T. Suzuki）指出的那样，“总结了禅宗作为宗教说过的一切。”⑲ 然而，无言之教却显然不仅是禅宗的特色，同时也是道家的特色，因为正是老子首先提出了“无言之教”。⑳ 事实上，这乃是一切神秘主义共同的态度，是一种脱胎于神秘感觉的语言批判：

> 在一切时代和一切民族，尤其是神秘主义崇拜在一次又一次地与这一双重的智力难题进行着搏斗：它既需在整体上，在最高的内在现实性上完成理解神性的任务，又需避免任何特指的名称和特定的意象。于是，所有的神秘主义便总是指向一个语言之外的世界，一个静默无言的世界。正像迈斯特·爱克哈特所说的那样，上帝是“单纯的地基、寂静的荒漠、纯然的静默。”㉑

然而，无论在毛特纳还是维特根斯坦那里，语言批判都必须

⑰ K. Venkata Ramanan, *Nagarjuna's Philosophy as Presented in the Mahaprajna-paramita-Sastra* (Rutland, Vt.: C. E. Tuttle, 1966), p. 128.

⑱ Ibid., p. 274.

⑲ D. T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*, 1st series (London: Luzac, 1927), p. 7.

⑳ 《老子》二章，2页。

㉑ Ernst Cassirer, *Language and Myth*, trans. Susanne K. Langer (New York: Harper & Brothers, 1946), p. 74.

在语言中进行；于是，他们的著作便不可避免地示范了对一切神秘主义的反讽，示范了对沉默的反讽。我们使用的语言也许不足以效力于它试图效力的无论什么目的，但却是传达我们不得不说的话的唯一手段；神秘主义者否定了语言，最终仍只能用语言来表达他们认为超乎语言的东西。毛特纳无疑意识到了这一点，因为他说："我将再次尝试说那不可说的一切，以便用可怜的语言，向虔诚的、不相信唯名论神秘主义和怀疑论神秘主义的人表达我要表达的意思。"㉒ 他说了大量的话——就好像它们是庄子所说的"无言"，同时还不断地把神秘主义者的沉默变成厚厚几大卷哲学著作。由此看来，神秘主义的沉默——无论是宗教上的还是语言学上——确实引发了强烈的、被压抑的言说欲望，而这一欲望的实现则必须遵循我们描述过的反讽模式，因为，神秘主义者总是既需要沉默的富足，又需要人类的交流。正像马丁·布伯评论的那样，"甚至最为内在的体验也不能安全地避开表达的冲动。"神秘的狂喜者"必须去'说'，因为他心中燃烧着'言'，"因为"他要为那去不留痕的欣悦造一座纪念碑，把那永恒的感觉拖入时间的港湾；他要使那没有'多'的'一'成为'一'与'多'的统一。"㉓

调和"一"与"多"的需要，在言说中捕捉住沉默的需要，向哲学家和神秘主义者提出了一个不可解决的难题。事物的性质或狂喜的体验也许始终不可说，但哲学家和神秘主义者却仍然试着用一切方式去接近它，并且任凭其言说的努力不断从沉默的深处走向饶舌的高峰。庄子的"非言"提供了一条走出形上隐喻困

㉒ Mauthner, *Wörterbuch der Philosophie*, 2: 131, s. v. "Mystik".

㉓ Buber, *Ecstatic Confessions*, pp. 7, 9, 10.

境的出路；同样，佛教中所说的 prajnapti 或“假名”* 也提供了这样一条出路。龙树认为：人既不能说肯定的话，也不能说否定的话，甚至也不能说否定否定的话，但当他用临时性“假名”说话时，却什么都可以说。龙树的哲学以“中道”（madhyama pratipat）著称，因为它通过临时的假设而超越了绝对，并把所有成对的范畴都包摄在两有的非范畴之下。这样，在沉默和言说之外，龙树的临时性假名建立起一座精神的梯子，我们可以用它来向上攀登，超越我们那有限的、受制于历史的理解，走向终极的无限。正像文卡塔·拉马南（Venkata Ramanan）指出的那样，中道在龙树的哲学中是这样一条路，这条路“承认可以用不同的方式，从不同的角度去确定事物，并且承认这些确定不可能成为绝对的。这种方式意识到种种特殊观点和特定实体具有的相对性。”[24] 换句话说，中道为阐释学上的多元性辩护，正是这种多元性能够把跋涉者从终点或极端中解放出来，在承认不同观点和立场的局部价值时，却不要求他承诺其中的任何一个。绝对的沉默就像盲目的拘执于语言一样，在龙树看来是不可取的；凭借临时性的假名，人能够获得“方便”（upaya）或一种娴熟的通脱（skillful nonclinging），这样便能够要求把语言作为有用的、同时也是权宜的和有限的东西归还给我们。

无论被叫做什么，是“无言”还是“假名”，这都是东方神

---

* 作者把龙树的 prajnapti 诠释为 provisional names，颇能与老子的 the constant name（“名可名，非常名”中的“常名”）相互发明，但在翻译上却造成了一定的困难。译者本拟从字面上译为“暂名”或“临时之名”，但最终还是 provisionally 如意译为“假名”或“临时性假名”。“假”者，借也。借来的名是要归还的，当然也就是临时性的了。（同样，下文中“通过临时的假设而超越了绝对”一句中，“假设”二字也是根据意思增补的。）

——译者

[24] Ramanan, *Nagarjuna's Philosophy*, pp. 50 – 51.

秘主义者使用的策略，其目的是为了证明其对语言的使用——甚至其著作中常见的冗长——的正当。在西方神秘主义者那里，正如卡尔·沃斯勒尔（Karl Vossler）评论的那样，也存在着相似的步骤。神秘主义者一面坚持说："没有任何名称适合上帝，因为他高踞于各有其名的万物之上；"一面又主张说："既然他是万物的创造者，所有的名称便全都适合于他。"结果，"神秘主义者一直不倦地把上帝赞美成最高的和最低的、最伟大的和最渺小的；他被说成是白昼和黑夜、全有和全无；他周围环绕着粗野的语词舞蹈，这些词每一个都否定着前一个。"㉕ 这只能使我们想起庄子在说到道时说过的话，即：道无所在却无所不在；如果没有任何东西能够从整体上包容它，那么所有的东西都部分地载有它。当被逼着说出道的所在时，庄子故意以一种"每下愈况"的顺序，说道在蝼蚁之中，在稗草之中，在瓦甓之中，在屎尿之中。㉖ 在论及这一步骤时，钱钟书认为：对词的这种循环式抵消是神秘主义者在说不可说之物时采用的独特方法。他从佛经、道藏和西方神秘主义著作中引用了大量的例证，清楚地显示出在所有神秘主义说法中，无名（anonymy）与多名（polynomy）始终是相互依赖的。最能揭示这种情形的也许是道家《关尹子》（约公元前三世纪）中一段有趣的文字，在这段文字中，对词的循环式否定被比喻成蝍蛆、蛇和蛙三种生物间的平衡。按照从前的迷信，这三种生物被认为一个是另一个的天敌：

> 蝍蛆食蛇，蛇食蛙，蛙食蝍蛆；互相食也。圣人之言亦然：言有无之弊，又言非有非无之弊，又言去非有非无之

㉕ Karl Vossler, *The Spirit of Language in Civilization*, trans. Oscar Oeser (New York: Harcourt, Brace & Co., 1932), p. 33.

㉖ 《庄子·知北游》，326页。

弊。言之如引锯然，唯善圣者不留一言。[27]

钱钟书认为，从这里我们可以看出神秘主义者、哲学家对语词和意象的使用与诗人对语词和意象的使用有着重要的区别。在《易经》中，一些成套的原型意象被用来帮助理解卦的涵义，例如“乾”（☰）的象征是马、头、天、父等等，“坤”（☷）的象征是牛、腹、地、母等等，“震”（☳）的象征是龙、足、雷、长子等等。“乾”的意思不可能诉诸语言，但它却是马、头、天、父共有的某种东西；同样，“坤”的意思也是通过牛、腹、地、母暗示出来的。“乾”与“坤”的关系类似于马与牛的关系、头与腹的关系、天与地的关系、父与母的关系。这些意象中的每一个，孤立地看似乎都没有什么意义，但并列成对的时候却显现出某种模式，正是这种模式使上面那些符号变得可以理解。此时，某种东西作为共同的性质显现出来：某种刚强的、男性的、与“乾”有关的东西，或某种柔弱的、女性的、与“坤”有关的东西变得可以把握。然而，“乾”的意思却并没有被男性气质所穷尽，“坤”的意思也绝不仅仅是女性气。这些意象中没有一个能够声称它与它帮助显明的概念之间有着天然的联系。“乾”既不是马，也不是那些用作暗示的意象中的任何一个；同样，“坤”也既不是牛也不是母亲。所有这些意象都显示或象征着那一概念，然而它们却全都不同于它们的总和，彼此之间也迥然有异。以这种方式，它们一个接一个地否定和取消了彼此，就像蟋蟀、蛇和蛙在其不同的象征中所做的那样。就其是形象和譬喻而言，意象在达到终极的、无媒介的所指方面并不比词更胜一筹。为了把握概念，人们不得不超越意象——就仿佛是舍弃它，忘掉它一样。这样，庄子“忘言”的告诫就被运用到意象之上，因为和

[27] 《管锥编》457页引；又见13页。

“言”一样，“象”也是临时的、可以舍弃的。如果词可以一个接一个地依次取消，意象也同样可以。拿乾卦来说，马的意象可以被头、天、父取代；拿坤卦来说，牛的意象可以被腹、地、母取代。这种互换和取消确实是哲学话语在遣词用象上的特点，同时也正是哲学家和神秘主义者不同于诗人的地方。正像钱钟书指出的那样，《诗经》诗句中的词和意象（如“马鸣萧萧”、“牛耳湿湿”）是不能允许作这种取代和互换的。于是马不同于马，牛不同于牛：“哲人得意而欲忘之言、得言而欲忘之象，适供词人之寻章摘句、含英咀华。”[28] 维特根斯坦也指出哲学和文学话语之间至关重要的区别就在于表达形式是否可以互换：

> 当说到理解一句话的时候，我们的意思是它可以被另一句同样的话所取代；但也是说它不能被任何其他句子所取代。（正如一个音乐主题不能被替换。）
>
> 在一种情况下，句子中的思想为许多不同的句子所共有；在另一种情况下，所表达的东西只能用这些词，按这样的位置。（理解一首诗。）[29]

我们完全可以同意德里达的说法：“隐喻似乎涉及全部哲学对语言的用法。”[30] 不过，在作了上面的区分后，我们也必须考虑隐喻在文学和哲学文本中的不同功能，以及其不同程度的不可简约性，同时还必须考虑到这些文本需要以什么样的不同方式去阅读。在神秘主义者和哲学家的著作中，词和意象就像被弄得模糊的迹印或经过刮写的羊皮纸，透过它，人们无望地试图看到那

[28] 《管锥编》14—15页。

[29] Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 531, pp. 143－44.

[30] Derrida, *Margins of Philosophy*, p. 209.

最后的所指，因为这才是重要的事情。唯有在诗和文学作品中，词和意象才真正变得不可简约。我们可以复述一种哲学主张的大意来把握它的要旨，但如果我们改变（哪怕是极其轻微地改变）一首诗的用语和这些词的特殊顺序，那使它具有独特诗意的东西便立刻受到影响、改变乃至毁灭。诗，正如罗伯特·弗罗斯特那经常被人引用的定义所说，就是在翻译中丧失了的东西。不过，这样说并不是要诋毁文学翻译的价值，毋宁说，它肯定的是我们已经指出的事实，即词在一首诗中的独一性和不可替换性。因此，正像斯坦利·伯恩萧（Stanley Burnshow）指出的那样，弗罗斯特的定义应该读成“‘本原的诗’（the poetry of the original）是从翻译成的韵文或散文中丧失了的东西。”[31]

[31] Stanley Burnshaw, *Robert Frost Himself* (New York: George Braziller, 1986), p. 123.

拴住了舌头的缪斯

当荷马在其史诗的开端吁请缪斯帮助他讲述诸神和英雄们的故事时，他是在就诗的艺术作某种理论的陈述。以某种方式，他承认自己无力言说或描绘那场面巨大的行动：众神的意志、英雄的冒险、命运的无常，以及所有那些构成一部宏伟史诗的煌煌事迹。他说，如果没有他希望从诗歌女神那儿获得的帮助，他就不可能完成诗的写作；那出自他口中的一切，并不来源于诗人，而是来源于缪斯；因为诗中的语言并不是他自己的语言，而是从神圣的灵感中获得的语言。向缪斯的祈祷，后来成了一种写诗的套语，然而随着时光的消逝，一个深感生不逢时、自己的时代一切都太晚的诗人，一个像弗里德里希·席勒那样的"感伤"诗人，很可能会敏锐地感到这样的祈祷已失去现实的意义而成了一种无意义的姿态。荷马的时代已经一去不复返了，那个"素朴的"、神话的时代，那时，诗人与神灵的创造性合作似乎还并不是不可思议的事情；

Da der Dichtung zauberische Hülle
Sich noch lieblich um die Wahrheit wand.
那时，诗的神奇的拥抱
仍迷人地围绕着真实。①

那个素朴而单纯的过去，那个更为同一（homogeneous）的过去，很可能是被席勒理想化了的幻觉，但他却痛苦地意识到一个事实：没有神力的帮助，现代诗人更难在现实和自己的作品之间建立起完美的联系——而这在遥远的古代似乎一度是能够企及的。毫不奇怪的是：正是席勒这位伟大的德国诗人、剧作家和哲学家，说出了诗人在言说上的困难和无力：

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?
Spricht dieSeele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr.
那富于生气的精神，为何不能向另一个精神呈现？
当灵魂说话时，啊！灵魂已不再说话。②

席勒所说的并不仅仅是技巧上的完美，即寻找恰当的词，一个漂亮的表达法，或所谓 le mot juste——虽然那无疑也是困难的。毋宁说，这里的问题，是一个更加基本的问题，即言说的问题或一切语言表达的不足性问题——与这个问题，哲学家和神秘主义者进行过长期的搏斗。席勒当然不是抱怨这种不足性的唯一一人，因为言说的困难确实如同诗歌一样古老。无论怎样地竭尽

① Friedrich Schiller, "Die Götter Griechenlands" (1788), in *Werke*, 6 vols., ed. Alfred Brandstetter (Zurich: Stauflacher, 1967), 1: 187.

② Schiller, *Tabulae votivae*, "47. Sprache" (1796), in *Werke*, 1: 273.

全力，甚至凭着“诗人的执照”去对遣词和造句施以暴力，诗人们仍然发现：他们实际说出的东西并不完美，他们写成的文本与他们原来在紧张的想象中把握到的东西仍有距离。对此，雪莱有过优雅的表达：“因为创作时的心灵就像正在熄灭的煤炭，那看不见的影响，像间断的风一样给他以暂时的辉煌。”而就在诗人动手把似乎在他心中成形的东西翻译成文字的瞬间，这种辉煌却立刻暗淡下来。因为，“当写作开始时，灵感已经衰退，迄今传达给这个世界的最灿烂的诗歌，很可能只是诗人（the Poet）本来理念的薄薄的影子。”③

尽管再现现实或表达情感中的真实性问题一直是艺术史上一个永恒的问题，但只是当这个问题作为语言上的再现问题被特别地予以提出的时候，它对于文学理论才变得特别尖锐和迫促。在三至四世纪的中国，在思想上特别刺激和吸引人们的魏晋时期（220－420），文人之间在语言能否充分表达意义的问题上有过一场论战。那是在汉代（前206－后220）的学者已经对儒家经典作了四百年的研究，人们刚刚从那些压抑的道德主义和功利主义教条中摆脱出来之后。在中国历史上，这是一个真正富有清新气息的思想解放的时期，此时，文学这一概念——不是作为道德教化的工具，而是作为深挚情感的表达并被认为具有自己独立的价值——最终得以诞生。人们以富于思辩性的理解来阅读老子和庄子的著作，并由此而引发了大量形而上的讨论。自我感开始在中国诗歌中出现，与之伴随的是对语言和表达的复杂性的尖锐感觉。语言问题的论战，最终从道家思想——特别是庄子激进的语言怀疑论中产生出来。我们不妨回忆一下他那著名的寓言：轮扁对桓公说，所有的书不过是古人的糟粕而已，因为，甚至他那简单的制造轮子的技艺也不能诉诸语言传授给他的儿子，像古人的

③ Shelley, *A Defence of Poetry*, in *Shelley's Critical Prose*, p. 30.

智慧这种高度复杂的东西，又怎么可能借助没有生命的文字符号，跨越时空地传达给后人呢？“世之所贵道者书也，书不过语。语有贵也，语之所贵者意也。意有所随，意之所随者，不可以言传也。”制造轮子的技艺提供了一个类比，因为，甚至这种简单的技艺也是轮扁“得之于手，应之于心而口不能言”的。④ 以这种观点，语言绝不可能充分达意，因为“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能论，意之所不能致者，不期精粗焉。”⑤

这里，庄子当然是在谈论那超越了语言和理解的不可说的道，不过，他说的话却应和着那显然至为重要并且与诗相关的弦外之音，因为诗人比哲学家更多地承担着不仅要把握，而且要用语言描绘出物之精粗和超越于物之精粗的使命——要把人类经验与想象范围内所有深邃、微妙、可能和不可能的一切付诸优美的语言。如果哲学家的语言不能描绘那不可说的道，诗人的语言就更不足以达到其立意要达到的目标。

在三世纪这场语言论战的背景上，我们也许可以理解，为什么中国最早的文论之一陆机（261—303）的《文赋》会一开篇便以某种序言式的评论涉及诗歌表达的问题。陆机说，在研究天才作家的作品时，他往往感到他抓住了他们心中的某些想法。而每当他自己提笔写作时，他甚至能更加清楚地看到这些作家是在如何为达意而努力，因为，“恒患意不称物，文不逮意。盖非知之难，能之难也。”⑥ 陆机描述的这种文、意、物之间的等级关系，也许会令我们想起《易·系辞》中“书不尽言、言不尽意”那段

④ 《庄子·天道》，217—18页。

⑤ 《秋水》，同上，253页。

⑥ 陆机，《文赋》，见萧统，《文选》（北京：中华书局，1977），全三册，第一册，239页。

话建立起来的等级制。陆机希望有一天诗的技艺能得到充分的理解，但他也清楚地知道，要把一个人的知识诉诸语言或实践是多么困难，因为"随手之变，良难以辞逮。"⑦ 在赋的正文中，他进一步发展了这一思想——不仅诗人很难充分想象事物之妙并把事物的概念充分地诉诸语言，而且批评家也很难把令人感觉到风格文体之妙的种种途径诉诸语言，诗艺的神秘在于：

> 丰约之裁，俯仰之形，因宜适变，曲有微情。或言拙而喻巧，或理朴而辞轻。或袭故而弥新，或沿浊而更清，或览之而必察，或研之而后精。譬犹舞者赴节之投袂，歌者应弦而遣声。是盖轮扁所不得言，亦非华说之所能精。⑧

对轮扁的引述饶有意味地表明：庄子或道家的哲学在中国诗学传统中是如何地富有影响——尽管在中国的大部分历史中，儒家的伦理学和政治学事实上在道德和社会方面主宰着中国人的思想。刘若愚（James J. Y. Liu）非常正确地指出：庄子的书"比任何单本著作都更深刻地影响了中国人的艺术感觉。"⑨ 事实上，传统的中国文评经常提到轮扁，以至这一特殊的形象可以说已成了拴住舌头的诗人和批评家——他们发现他们对诗的亲知很难传达给他人——的原型意象。例如，刘勰（465－522）就在中国传统文论极著名、最宏富的著作《文心雕龙》中写道：诗具有"伊挚不能言鼎，轮扁不能语斤"的神妙。⑩ 当刚刚拿起笔来的时

⑦ 同上，240页。

⑧ 同上，243—43页。

⑨ James J. Y. Liu, *Chinese Theories of Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1975). p. 31.

⑩ 刘勰著、周振甫注《文心雕龙注释》（北京：人民文学出版社，1981），296页。

候，诗人心中有那么多有待形诸文字的思想，然而“暨乎篇成，半折心始。何则？意翻空而易奇，言征实而难巧也。”[11] 刘勰之后一千年，另一位批评家徐祯卿（1479—1511）也把轮扁这一原型意象与语言表达的等级制联系在一起，认为诗的多种多样的精妙恰如“轮匠之超悟，不可得而详也。《易》曰：书不尽言，言不尽意。若乃因言求意，其亦庶乎有得欤？”[12] 对语言的这一激进怀疑，似乎是中国人头脑中一个根深蒂固的文化见解。这很可能就是中国传统文论为什么大多用诗一般的形象语言来写的缘故。中国批评家知道自己几乎不可能用诗外之语言（metapoetic language）谈论诗，因而要么引用一些典范性的句子来证明他们以为精妙或难以言传的性质或特征，要么试图凭借意象和隐喻来暗示这些性质和特征——总之，更多地是展示而不是言说。中国批评家不去分析和论辩而倾向于以诗言诗，许多有洞见的诗论不是出现在批评文章中，而是出现在诗歌中。的确，许多诗都可以被视为对诗歌语言的评论。例如，钱钟书就引用过刘禹锡（772—842）的两句诗来突出一种思想，这一思想不能不使我们想起施莱尔马赫对阐释学所作的基本假设，即误解的发生是势所必然的，正是它使诠释成为绝对必要的事情：

> 立言之人句斟字酌，慎择精研，而受言之人往往不获尽解，且易曲解而滋误解。“常恨言语浅，不如人意深，”岂独男女之情而已哉？[13]

[11] 同上，295页。

[12] 徐祯卿，《谈艺录》，见何文焕辑《历代诗话》（北京：中华书局，1981），全二册，下册，766页。

[13] 《管锥编》，406页。

的确，在所有情感中，正是爱情往往达到令诗人难以言说的深度。因此，在爱情诗中，诗性言说的困难成了特别紧迫的问题。然而，诗人对自己遭到的挫折的表达，却基本上是反讽性的，因为他不仅必须说出他的不能言说，而且在这样作的时候，还能在诗中达到一种特殊的雄辩。在许多爱情诗中，这一反讽模式都可以清楚地辨认出来。例如在某些最优美的十四行诗中，莎士比亚就对爱情表达的受挫作过有力的表达，而他的做法却是颇具反讽意味地论及他作为诗人的不足。他抱怨他的语言缺乏新的发明：

> 为什么我的诗这样缺乏新的荣耀，
> 远离于迅疾的变化、灵活的花样？
> 为什么我不与时俯仰，旁鹜侧求，
> 采用那竞奇斗艳、穷妍极巧的新腔？
>
> （十四行诗第 76 首）

由于诗人被认为要依赖神圣的灵感，莎士比亚因为自己诗作的失败而责备缪斯。在这首诗里，他抱怨他的缪斯被"拴住了舌头"，这样才使他的思想始终"沉默喑哑"、无以表达。

> 我的拴住了舌头的缪斯默默无语，
> 人们对你的美评却累牍连篇，
> 那是用金笔写出的文字，
> 以及所有诗神们赐予的妙言。
> 我有好的想法，他们有好的辞采；
> 我像目不识丁的牧师喊着"阿门"，
> 尾随着才子们精雕细琢的毫端
> 那每一首光彩灿烂的颂咏。

听见你被赞誉，我说："的确，很对，"
在心中把更多的东西加诸那最高的颂美。
因为我对你的爱——
虽然拙于辞令，却总是排在首位。
　　那么，请敬他们，为他们可敬的唏嘘；
　　敬我，为我喑哑的思想、质朴的言语。

（十四行诗第 85 首）

这首诗无疑有其复杂的意义层面，而诗人也绝不仅仅是在说自己喑哑无语、粗陋无文，"像目不识丁的牧师"——诗的存在本身便驳斥和否认了这种说法。不过，这又恰恰是其字面的、表层的意思，而诗的效果则有赖于思想高于言词的形上等级制对这一表面意思的颠覆。这里，形上等级制栖息在诗的深层，它被具体为我们这位诗人的"好的想法"和其他诗人们"好的辞采"之间的竞争，被具体为他的"拴住了舌头的缪斯"和所有其他诗神的"妙语"之间的竞争，正是它始终使表面的喑哑无语受到尊奉。在最后的对句中，这一形上等级制得到了强化并把信任给予"喑哑的思想"，而可敬的"唏嘘"(breath of words) 却不仅暗指说出的话是肤浅的，而且暗指它们是短暂的、转瞬即逝的。然而，如果我们的诗人最终成为胜于别人的情人，他能够做到这点却只是以他作为诗人的才能为代价——也就是说，是以诗的语言为代价——因为爱情的胜利无疑来自语言上的失败：他爱得最深仅仅表现为他无力在诗中表达他的爱情。

当诗人面临的任务确切地说不是言说而是展示的时候，当他希望做的是描述爱情的美好而不是直陈其思想感情的时候，这种无力感和挫折感甚至会变得更加强烈。此时，他的缪斯甚至更显得力不胜任，而诗人则因为语言的贫乏、想象天地的狭小而再一次责怪她。这里几乎出现了写作的危机：

我的缪斯的产品多么贫乏可怜！
只有这一点天地来展示其荣耀，
可是她的题材，尽管一无妆点，
却胜过加上了我的赞美。
哦，别非难我，如果我再也写不出什么！
照照镜子吧，看你镜中的面孔
是那样胜过我笨拙的创作，
使我的诗失色，叫我无地自容。
那可不是罪过吗，努力要增饰，
反而把原来无瑕的题材涂毁？
因为我的诗并没有其它目的，
除了要模仿你的才情和妩媚；
　　是的，你的镜子，当你向它端详，
　　它展示你远远胜过我的诗章。

（十四行诗第 103 首）

这首诗的调子在涉及到诗人技巧的范围内无疑是反讽的，但使整首诗具有结构上的紧张的形上等级制却是严肃的。在这样的等级制里，实事高于文词，展示高于言说，忠实反映美丽面孔的镜中形象高于试图以不完满的方式再现其美丽的文字表达。在危机的中途诗人叹息："我再也写不出什么"，而对于如此无能的原因，诗人认为他找到了他的理由，因为他的爱是那样光辉，她完全超越了所有的描绘。镜子中的形象受到尊崇，是因为它比任何文字描绘都更加近似得多地再现了原来的美。最后的对句充分地认识到形象优越于文词，展示优越于言说：

是的，你的镜子，当你向它端详，

它展示你远远胜过我的诗章。

形象与语言表达之间的竞争，正像米切尔（W.J.T.Mitchell）指出的那样，贯穿在知觉和理解的全部历史中。它的根基深入到我们关于现实与再现的许多古老观念中，深入到我们思考符号与世界、能指与意义的方式之中。往往，我们太快地就假定：图象与其所再现的事物之间有着天然的联系，同时却想象文字与意象之间的鸿沟“就像词与物、文化与自然间的鸿沟一样宽广”，于是也就降低了文词的价值。“文词是它的‘它者’，是人类意志人为而武断的产物；人类的意志阻断了自然，因为它把一些非自然的因素——时间、意识、历史、符号媒介的异化干预——引入了世界。”⑭ 然而按米切尔的看法，同样也存在一种更推崇文字而不是图象的“反传统”。文化的历史是一场竞争，是图象与语言符号之间争夺影响力的长期斗争；这场斗争中最有趣、最复杂的是“一种颠覆关系，在这种关系中，语言或意象深入到自己的心脏，发现在那里潜伏着自己的对立面。”⑮

在莎士比亚的十四行诗中，镜中形象优越于文字再现的等级制被许多微妙的方式所颠覆。在这些方式中，我们显然可以看到米切尔所说的“反传统”被召唤来为诗歌语言的更高价值辩护。一个精彩的例证是十四行诗第76首，我们现在应该更仔细地看一看它的全文：

为什么我的诗这样缺乏新的荣耀，
远离于迅疾的变化、灵活的花样？

⑭ W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p. 43.

⑮ Ibid.

为什么我不与时俯仰，旁骛侧求，
采用那竞奇斗艳、穷妍极巧的新腔？
为什么我写的始终别无二致，
寓自创的新意于一些老调陈言，
几乎每个字都说出我的名字，
透露出它们的身世、它们的来源？
哦，须知道，我爱呵，我写的只是你，
你和爱情就是我唯一的主题；
我最好的技巧就是将旧词穿上新衣，
重新使用那已经使用过的：
　　因为，正像太阳天天新天天旧，
　　我的爱也始终把讲过的事重新讲述。

作为有力的颠覆力量而立刻打动我们的是最后对句中的太阳意象。在诗人夸张地承认他的诗缺乏新意和变化的同时，最后的对句却从根基上破坏了这一表层的、字面上的意思。通过太阳之喻引起的正面联想，诗人宣称他的诗具有我们通常认为太阳才具有的万古常新和重现生气的力量。在所有那些疑问和抱怨之后，语言作为光明的来源，重新肯定了它的力量。

事实上，供诗人驱遣的语言总是事先便已存在；它是历史给定的，有其现成的语法规则和充分定义了的词汇。这似乎妨碍了诗人去努力成就自己的原创性，因为它只允许诗人"将旧词穿上新衣"和"使用那已经使用过的"。在近年来对莎士比亚十四行诗的研究中，乔尔·法恩曼（Joel Fineman）认为：莎士比亚通过重写传统的赞誉诗而新创了诗人的主观性；因此在十四行诗第76首以及其它与之相似的诗中，由于所说的恰恰是原创性的缺乏，他能够发现的就只是被比之于"古老的太阳"的"哀挽的力

量”和“倦怠的爱情”。[15] 的确，语言提供的机会似乎有限得不能满足更新的表达需要，然而在我看来，如果我们也像法恩曼显然所做的那样，把最后的对句理解为诗人“拿太阳那不断重复的同一和落而复起的循环力，来做理想的隐喻性那激发活力与生气的陈腐比喻”，或理解为诗人把自己等同于“这死去的隐喻性太阳”即“一种古老的永恒性”的再生之光，[17] 那就似乎是对这最后对句的过分简化的阅读。正像巴巴拉·赫恩斯坦·史密斯（Barbara Herrnstein Smith）指出的，在英国的十四行诗中，最后那押韵的对句，是用“引人注目的解决、完成、敲定等诸如此类的东西”来终结一首诗的有力手段；而它能够做到这点，主要不是靠它形式上的有效性本身，而是靠它那“与此前的形式结构相关联的有效性。”[18] 具体到莎士比亚的十四行诗，她认为在大多数情况下，“诗的结论与这一辩证过程的解决相吻合；”换句话说，“思想的辩证的复杂性”只是在再现为“最后获得的解决”的范围内才获得了再现。[19]

除非我们认为十四行诗第 76 首没有能产生出它的辩证过程的解决，因而也没有能有效地结束该诗，否则我们就必须联系前面诗句的形式结构，对最后的对句作更为仔细的重读。这首十四行诗颇有意味地以“为什么”（“为什么我的诗这样缺乏新的荣耀?”）开始，而且整个前八行都由连续而来的问题所组成，这些问题使诗人写不出任何新东西的无能受到严重的挑战。不过，诗的调子在紧随此后的四行中却稍稍有一些转变，这时诗人试图提

[15] Joel Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets* (Berkeley: University of California Press, 1986), pp. 262, 269.

[17] Ibid., p. 149.

[18] Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), p. 51.

[19] Ibid., pp. 141, 142.

供出一个答案：

> 哦，须知道，我爱呵，我写的只是你，
> 你和爱情就是我唯一的主题；
> 我最好的技巧就是将旧词穿上新衣，
> 重新使用那已经使用过的：

这一回答也许并不能为诗人在诗艺上的贫瘠开脱，但它却显然建立起一个与前八行逼人的诘问适成对照的反题（antithesis），建立起爱的始终不变与修辞和风格上"迅疾的变化、灵活的花样"的对比。这样的问答很好地显示出该诗辩证过程的轮廓，而这一过程的解决最终在末尾的对句中得到了总结。在那里，正像哈利特·史密斯（Hallett Smith）评论的那样，"爱的坚贞不变与诗人风格的毫无变化是相互关联的。"㉓

> 因为，正像太阳天天新天天旧，
> 我的爱也始终把讲过的事重新讲述。

诗的最后一行，无疑既指诗人爱情的永远不变，又指他的爱情诗是反复不断的赞誉。前十二行的问答结构中显示出来的辩证复杂，修辞上的创新与爱情上的不渝这两者之间的紧张，最终以爱情的不变和写作的不变获得了解决。正是由于太阳这一譬喻引起的正面联想，前面诗行中对于语言的抱怨在最后的对句中突然瓦解，它们被太阳与诗歌的类比颠覆了——这一类比赋予诗人的写作以持久不衰的品质，揭示出那表面上乏力的语言所具有的价

㉓ Hallett Smith, *The Tension of the Lyre: Poetry in Shakespeare's Sonnets* (San Marino, Calif.: Huntington Library, 1981), p. 86.

值，并从而正面地结束了这首十四行诗。

可见，在莎士比亚的十四行诗中，最后的对句往往与前面的结构形成相反的对照，当诗人抱怨他在语言上的无能时，这种抱怨很可能被后面的诗句破坏和颠覆。对十四行诗第 105 首也可以这样说，在那首诗中，诗人承认他的诗“将成为永恒”。在第 123 首中他也说：“不，时间，你不能夸耀说我也在变。”有意味的是：永恒对无常的胜利，同时也是诗作为文字再现对物质的、可见的、在时间中衰朽的形象的胜利。尽管在第 76 首中诗人承认自己最好的技巧只不过是“将旧词穿上新衣”，但在第 123 首中他却发现：毕竟，所有存在于时间中的，所有“记载”和“记录”在时间之中，由“新建的金字塔”来作为代表的，最终却不过是“旧景象披上了新装”。有趣的是：在这首诗中，对时间和变化的拒斥表现为对视觉意象的否定；“旧景象”或我们看见的东西，它们那给人印象的外观，其实都不过是谎言：

> *因为你的记载和我们的所见都在骗人，*
> *都多少是你在匆促中制造的谎言。*

这是至为重要的一点，因为它有助于使文字符号具有比视觉意象更高的价值，并因而召唤出米切尔所说的“反传统”来赞扬诗歌语言那不断重复的永恒。在这种重复性的诗学中，视觉意象、修辞创新、以及种种风格上的变化被等同于无常甚至速朽。伊丽莎白时代的文学以其对“勿忘死亡”（memento mori）的沉迷，把物质的美及其镜中的形象放在脆弱的生命的靠不住的环境中，它们总是面临时间那吞噬一切的威胁——从这种威胁中，只有诗歌的语言能提供获救的希望。“勿忘死亡”与“及时行乐”（catpediem）是人们熟悉的主题，这些主题基本上说的是同样的事情：生命被囚禁在其中的周期，以及这周期中的恐惧与欢乐。

这自然会引导我们去欣赏莎士比亚十四行诗中的另一主题：诗歌语言的不朽力量。人们熟知的十四行诗第18首就可以作为这方面的例证，在那首诗中，诗人安慰他的爱人，无论世界怎样变化：

那永恒的夏天不会黯淡，
你也不会失去你拥有的芳颜，
死神无法夸耀你在他阴影中漂泊，
当你生活在时间般永恒的诗中。
　　只要人还在呼吸，只要人还有眼睛，
　这诗将永存，并赐给你生命。

"生活在时间般永恒的诗中"是一悖论，在这一悖论中，无时间的永恒和短暂的生命并驾齐驱。语言的性质既被揭示为不变的，又能够适应时间的演变。因为在每一次阅读中——无论何时何地和由谁来阅读——诗只要仍然被当成诗来阅读，就不是作为过去时代的东西而是作为当前的体验而与读者建立起直接的关系。正像伽达默尔所说，同时性（Gleichzeitigkeit）"属于艺术作品之生命。它建造出'在场'（being present）的本质。"㉑ 诗歌，以及在此问题上所有的艺术作品，再现了"对时间的胜利"并"赋予短暂的东西以新的永恒形式。"㉒ 当然，这既适用于文字的艺术，又适用于图画的艺术，而正像米切尔指出的，这里，诗歌与视觉艺术形成了一种有趣的"颠覆关系，在这种颠覆关系中，语言和意象深入到自己的心脏，发现在那里潜伏着自己的对立

㉑ Gadamer, *Truth and Method*, p. 127.

㉒ Gadamer, "The Relevance of the Beautiful," in *The Relevance*, pp. 46, 47.

面。"[23] 这样，诗歌与绘画也像所有别的艺术种类一样把一种永恒的形式给予那转瞬即逝的人类经验，使之得以脱离出生、衰老、死亡的周期，并通过这一形式在人们对该作品的每一次体验中获得持久的活力。这样，诗歌便总是等待着它的读者，以便再一次获得那瞬间的生命。为此就既需要诗歌写作的艺术，也需要诗歌阅读的艺术。诗人的"拴住了舌头的缪斯"已不能雄辩地发言，然而最终，那写成的文本、那了不起的诗卷，却比任何舌头都更为雄辩。人们不妨说：在莎士比亚的作品中，形上等级制最终受到了颠覆，因为不是舌而是笔，不是说而是写，最终被证明为更好的交流方式：

> 哦，让我的诗篇做我的辩士，
> 替我把缠绵的衷曲默默诉说，
> 它为爱情申诉，并且希求着赏赐，
> 胜过那对你絮絮不休的狡舌：
>   哦，去学会阅读沉默的爱写出的情书，
>   用眼睛来听本属于爱的妙术。
>
> （十四行诗第 23 首）*

---

[23] Mitchell, *Iconology*, p. 43.

* 此处所引莎士比亚十四行诗，有的采用方平的译文，有的则为了突出引者强调的意思而作了较小或较大的改动。——译者

对失语的袭击

在认识到构成性重复在诗中具有创造性作用的诗学里，莎士比亚十四行诗中的语言最终显示出自己的雄辩而无须特别的夸饰，它的价值也由于结构与主题的发展在十四行诗这种形式——在其中，最后的对句对颠覆语言之抱怨有着特别重要的作用——里的联结而获得平静的确认。无疑，语言地位的恢复是在反讽中实现的，因为它是对语言的颠覆性批判之结果，这就好像诗人最终意识到：他的"拴住了舌头的缪斯"，实际上获得了他追随时代的准则和习惯而竭力要寻求的诗艺革新所能具有的说服力。于是我们意识到：对语言无力的抱怨，同样也是诗人的辉煌表演，莎士比亚最终证明了自己毫无疑问是语言的主人。

然而，在现代诗歌中，我们却很难假定有这样一种积极的语言态度。如果说在莎士比亚中我们发现了"拴住舌头的缪斯"，那么，在马拉美中，我们看到的却是丧失了力量的缪斯，是充满

焦虑的“虚弱无力的现代缪斯”（Muse moderne de l' Impuissance）。[1] 如果说在莎士比亚那里，抱怨自己语言的软弱无力还更多地是一种姿态，那么，在现代诗人这里，这种抱怨似乎已更为真实并且显示出更为紧迫的问题。对马拉美来说，诗人的任务是“Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.”（“给予部族的词句以最纯的意义”）[2] T·S·艾略特把这句话重写为“净化部落的方言。”事实上，就像艾略特在《四部四重奏》中反复说到的那样，现代诗人主要关心的恰恰是我们时代语言的状况：

> 我们关注着言说，而言说逼迫我们
> 去净化部落的方言
> 并催促头脑去作事后和事先的洞察。
> （《小吉丁》，2．73－75）[3]

像莎士比亚在十四行诗中一样，艾略特在《四部四重奏》中也强烈意识到时间问题并竭力寻求诗歌的革新，寻求一种能够使新想象、新体验发出声音的新语言，一种当场的、此时此刻的语言：

> 因为去年的词属于去年的语言
> 明年的词等待另一种声音。
> （《小吉丁》，2．65－66）

---

① Stéphane Mallarmé, "Symphonie littéraire," in *Oeuvres complètes*, ed. Henri Mondor and G. Jean-Aubry (Paris: Gallimard, 1945), p. 261.

② Mallarmé, "Le Tombeau d' Edgar Poe," in *Oeuvres complètes*, p. 70.

③ All quotations of T. S. Eliot are from *The Complete Poems and Plays*: 1909－1950 (New York: Harcourt, Brace & world, 1971).

然而，在整个《四部四重奏》中，对新的、准确而充分的语言的寻求，最终成为一场失败的战役。在《烧毁的诺顿》的最后部分，诗人一开始似乎暗示：仍然存在着在艺术的沉默形式中获得永恒的希望：

> 词的动，乐曲的动，
> 只是在时间中；然而那仅有生命的
> 却唯有一死。词，在言说之后
> 走入沉默。唯有在形式中，
> 词与乐曲才能走入
> 那样的静寂，像中国的瓶
> 在静寂中仍永远地动。
>
> （《烧毁的诺顿》，5. 1－7）

这里，艾略特说到的又是艺术——它赋予短暂的东西以新的永恒形式——对时间的胜利。言词或乐曲那转瞬即逝的声音，就像所有那些仅有生命的东西一样，在它们被听过之后便永远消失，但一旦它获得了艺术的形式，它就能超越时间，走出生死循环——那时，它又能进入时间，并仿佛是“在静寂中永远地动。”作为艺术永恒的一个象征，艾略特诗中“中国的瓶”，使我们想起W·B·叶芝《青金石》（Lapis Lazuli）中雕刻在石头上的“两个中国人”。那两个人在“小小的中转站”中，一面在世界的“哀乐”中静观“所有的悲剧性景象”，同时却仍然保持着镇静与欢乐，并在那超然的、艺术式的宁静中，在那几乎是幸福的状态中，高兴地走出世界的忧伤与不幸：

> 他们的眼睛，周围有许多皱纹，他们那

古代的、闪闪发光的眼睛，是灰色的。④

或者，更好地是，艾略特的诗使我们想起了“永恒的技巧”，想起了叶芝诗中那只拜占庭的金鸟，那只鸟“一旦脱离了自然”，便悖谬地唱着“那些过去了的、正在过去的、将要到来的。”⑤如果我们追踪诗人的不朽意象到它的浪漫主义前辈，我们也许可以在济慈的希腊古瓮中找到最适合的类比。——那只优雅的、“阿提克形状的”古瓮，它的“沉默的形式”“如同永恒一般，在思想之外逗引着我们。”⑥ 艺术形式的静谧，艾略特说，“不是小提琴的沉默而同时音符却在持续。”换句话说，艺术形式的静谧不是夹在时间的流动之中，它是持久的“共存”，即艺术作品特有的同时性，或者，用艾略特机智的话说，是那样一种静谧，在那种静谧中，“所有的一切都永远是此时。”（《烧毁的诺顿》，5.13）

然而，作为现代主义诗人，艾略特显然不同于浪漫主义的济慈，甚至也不同于叶芝——他对语言在现时代中的无力有着痛苦的自觉。对艾略特来说，诗歌语言已经不再能支撑它许诺过的永恒，它偏离并落入到精确性的紧张中，落入诗人的幻觉和遣词用字之间那不可避免的脱节之中：

词的辛劳，
在重负与紧张中破碎，断裂，
它由于不精确而滑落、溜走、灭亡

④ William Butler Yeats, *Collected Poems* (New York: Macmillan, 1956), p. 293.

⑤ Yeats, "Sailing to Byzantium," in *Collected Poems*, pp. 191, 192.

⑥ John Keats, "Ode on a Grecian Urn," 44－45, in *Complete Poems*, ed. Jack Stillinger (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), p. 283.

和衰朽，它不再适得其所，
不再驻留于静谧。

（《焚毁的诺顿》，5. 13－17）

这些破碎多变的句子以及在句子中相互碰撞的单音节动词都完美地模拟着语言的解体。显然，对于现代诗人，几乎已没有什么希望去实现其自已指定的使命，去“净化部落的方言。”这种无望感在《东科克》中进一步加强。在那里，艾略特试图描绘他的宇宙变迁的观念（在这种观念中，开端与终结来回往复），最终却发现他的描述最多也只是他原来的概念的淡薄影子，不过是“一种表达方式，并不太令人满意，”是他的想象的痕迹，它留下了许多未能实现的愿望：

一种以陈旧的诗歌方式所作的迂曲研究，
使人仍然与词和意义进行
那难以容忍的角力。诗，并不重要，
它并非（重新开始）人曾经期待过的。

（《东科克》，2. 19－22）

正像戴维·斯珀尔（David Spurr）评论的那样，这里，艾略特“最终走到了艺术上自杀的位置，他把诗的理想视为超越了思想和语言，而且事实上也超越了诗歌本身。”⑦ 在巴巴拉·赫恩斯坦·史密斯看来，这段诗泄露出来的“语言怀疑”是现时代的一个症状，正是在这时，语言成了“我们那可疑的理性和人性的标

⑦ David Spurr, *Conflicts in Consciousness*: *T. S. Eliot's Poetry and Criticism* (Urbana: University of Illinois Press, 1984), p. 80.

记。"⑧ 诗人的语言不能与他的想象和观念相称，这种失败，无疑是他作为诗人的失败，同时也表明他虚掷了20年的时间——在这20年中，他一直"试图学会遣词用字"，那是"l' entredeux guerres（在两次战争之间）的岁月。"这句话中的战斗联想，支配着艾略特对自己遣词用字的努力所作的描绘，因为正像斯珀尔恰当指出的那样，"理性秩序与幻觉想象之间的心理战，转变成创作意志与语言失序之间的艺术战……交战中的语言和想象为诗人与语言进行的搏斗提供了一个得以拓展的隐喻。"⑨ 的确，诗人"与词和意义进行的 /难以容忍的角力"此时变得更难以容忍，因为他意识到那几乎是一场注定要失败的战斗：

> 这样，每一次冒险
> 都是新的开始，是对失语的袭击
> ——以其褴褛的、总在变质的装备，
> 在迷迷糊糊、一团混乱的情感中，
> 那未经训练、毫无纪律的情感编队。
> 而有待用力量和谦逊去征服的，却早已被发现过
> 一次、两次或若干次——由那些你不能希望
> 与之竞争的人。——然而，这里没有竞争，
> 有的只是战斗，那是为了恢复失去的东西，
> 一次又一次地恢复和失去，并且是现在
> 这极不顺利的条件下。
>
> （《东科克》，5. 7－17）

在诗人因语言的坍塌而面临的挫折中，有一种非常现代的、

⑧ Smith, *Poetic Closure*, p. 241.

⑨ Spurr, *Conflicts in Consciousness*, p. 93.

我们也许可以公正地称之为现代性的东西。首先，这里有影响的焦虑，因为对于现代诗人，已经没有留下什么有待发现、有待征服的边疆：所有的一切都早已被那些强有力的、现代诗人不能指望与之竞争的先驱发现和征服过若干次。现代诗人不能与这些先辈竞争是因为他不得不完成“对失语的袭击”——不仅以其褴褛的、总是在败坏和变质的装备，而且还生当我们这个“极不顺利”的时代。斯珀尔强调：理性秩序与想象秩序之间的戏剧性冲突，既渗透到艾略特的意识之中，又渗透到他全部的诗作之中。事实上，通过不断地提到自玄学派诗人以来英国诗歌传统中那种“感觉力的解体”，艾略特已经历史地把自己摆在了一个在一定程度上预言和维护了斯珀尔论断的语境之中。艾略特说：“在17世纪，感觉力的解体开始了，从那以后，我们从未恢复过来。”[10]可见，对于艾略特，现代性并不是没有它自己的历史，而现代诗歌中的语言问题，也植根于早在17世纪就已经开始的感觉力解体，只不过，诗人对语言问题和吐词困难的感受，其强烈的程度无疑是我们时代的特征。在《干燥的萨尔维奇斯》的一段散漫的文字中，艾略特再次说到他的诗歌世界的解体，说到经验和意义、意义与形式之间的脱节：

> 我们曾有过体验却失落了意义，
> 而逼近意义时，所恢复的体验却完全是
> 另一种方式。在任何意义之外
> 我们能得到幸福。
>
> （《干燥的萨尔维奇斯》，2. 45－48）

---

[10] Eliot, "The Metaphysical Poets," in *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), p. 64.

在《小吉丁》的最后部分（那也是《四部四重奏》的结尾），诗人试图把一种统一强加在他那分裂了的诗的世界之上。他不断地重复着宇宙循环的主题，重复着开端与终结的出现，“那里每个词都各得其所，”而诗歌则同时宣布着死亡与诞生：

每一个词组和每一个句子都既是终结又是开端，
每一首诗都是一块墓志铭。而任何行动
都迈向封锁，迈向火焰，下到大海的咽喉，
走向难读的石碑：那就是我们的起点。

（《小吉丁》，5. 11－14）

诗歌语言最终抵达了它的起源或起点，而那却不过是一块象形的、“难读的石碑”而且只能用墓志铭的哀挽调子说话。然而，在贯穿文本的循环运动中，诗歌却设法达到了一种神秘的和解，那里，声音“半隐半显于静谧之中/在大海的两次波浪之间，”而一切都以某种方式重归于好：

而一切都会好的
事物的一切方式也都会好的
那时火焰的舌头已经收敛成
那加了冕的一簇
火焰与玫瑰是一体。

（《小吉丁》，5. 42－46）

在强调艾略特为重新整合分裂的感性而付出的努力时，传统的读解往往漏掉他对语言交流的不可能性的明确承认，而去赞扬——哪怕在艾略特自己的著作中并没有多少文本根据——他在使理性与情感、语言与经验再一次结合中取得的成功。例如，海

伦·加德纳（Helen Gardner）在对《四部四重奏》的音乐性所作的出色分析中，就排除了艾略特对自己语言所作的明确评论——“这些段落本身是平淡的、散文式的和缺乏表现力的。”⑪ 加德纳认为艾略特在英国诗人中是独一无二的，因为他在自己的观念和自己的艺术之间达成了平衡，“当我们读《四部四重奏》时，我们最终不是停留于‘那看见了这一幻象的短暂生命’，也不是停留于幻象本身，而是留连于诗，留连于那优美的、舒心的、完整的、自我克制自我包容的诗歌之中。”⑫ 然而，如果我们不是事先把《四部四重奏》文本上的前后统一设定为价值评判的标准，我们就必须既向艾略特诗中感觉的统一挑战，又向传统批评（以牺牲诗中提出的语言问题以及对这一问题的敏感为代价）对这种统一的赞扬挑战。我们必须像斯珀尔那样追问：“究竟是文本实际完成了这种统一，抑或，诗人仅仅是吁唤这种理想，用它来作为对文本的、心理的、形而上的分裂体验的热烈的回应?”⑬ 在传统的批评家那里，任何文本中的裂隙、任何语言的自我怀疑，都讨厌地干扰了诗歌的自足及其美学形式上的和谐，而任何“思想”，如果不能舒坦地吸收到整体形式中去，都只会威胁和降低诗歌固有的价值。加德纳坚持认为《四部四重奏》不是一首哲学论辩的诗，就好像一旦它掺入了不值价的哲学，它也会变得不那么值价似的。她嘉许地拿艾略特与“有哲学思想的长诗作者”丁尼生比较，认为“丁尼生几乎不能从总体上挽救《悼念》，使之免于人生的单调，并赋予它艺术上的完整性和一致性；”而艾略特则“把生活转化为艺术而不是思想，使我们感觉到开端与终

⑪ Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot* (New York: E. P. Dutton, 1950), p. 75.

⑫ Ibid., p. 185.

⑬ Spurr, *Conflicts in Consciousness*, p. 104.

结，感觉到那充分完成了的主题，而这在长诗中是罕见的。"⑭然而，艾略特本人却对《悼念》有过很高的评价，他发现在它那132个诗节中"没有任何单调或重复，"虽然在与多恩（Donne）或赫伯特（Herbert）比较时，他痛心于丁尼生和布朗宁作品中精炼语言和真挚情感的解体。⑮就《悼念》和《四部四重奏》都在主题上涉及到语言的焦虑而言，我们可以同意哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）的看法：尽管艾略特有他自己的说法，他的诗歌的先驱却并不是詹姆斯一世时代的戏剧作家或玄学派抒情诗人，而是"惠特曼和丁尼生。"⑯

无论如何，艾略特似乎并不回避诗歌中哲学化倾向的诱惑，同样，他也并不把在诗歌中评论语言视为散文化和缺乏表现力，因为正像许多当代批评家所做的那样，他也可以因其不仅在散漫的写作中而且在诗歌本身中所具有的阐释学内涵而对语言问题发生极大的兴趣。在这方面，艾略特1933年写下的这段评论，今天仍然是十分中肯的：

> 在诗"之中"运作的批判精神、进入到诗歌写作中的批判性努力，也许始终优越于在诗"之上"运作的批判精神——无论是自己的诗还是别人的诗……当我说现代诗极具批判性质时，我的意思是，现代诗人并不仅仅是优雅韵文的

---

⑭ Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, p. 47.

⑮ Eliot, "In Memoriam," in *Selected Prose*, p. 243. For his comparison of Tennyson with Herbert, see "The Metaphysical Poets," pp. 64－65.

⑯ Harold Bollm, ed., *Modern Critical Views*: *T. S. Eliot* (New York: Chelsea, 1985), p. 2. For a reading of *In Memoriam* as expressing a deep－seated anxiety of language, see William A. Wilson, "Victorian Philology and the Anxiety of Language in Tennyson's *In Memoriam*", *Texas Studies in Literature and Language* 30 (Spring 1988): 28－48.

> 作者，他不得不向自己提出这样的问题如："诗的目的是什么?"——他要问的不仅是"我要说些什么?"而毋宁是"我将怎样说，对谁说?"……如果诗是一种"交流"方式，那么，那有待交流的东西也是诗，仅仅偶然地才是已经进入到诗中的体验和思想。⑰

这里，艾略特证明了现代诗是多么高度地自觉于它自身的语言学性质、它作为语言制品的存在方式、它的既作为交流手段又作为交流内容的悖论。可见，《四部四重奏》中诗歌语言的自我批判，并非仅仅作为散漫的附件而附着在更为抒情、更富于意象性的部分之上，而是建构了该诗的一个有机组成部分，建构了语言运动的辩证结构，——的确，这一结构无论在主题上（thematically）还是在语义上（semantically）都处在该诗的核心。

斯珀尔认为：艾略特的伟大诗作结束于"语言的最后讣告"，它"宣告了语言的死亡，并作为他在沉默中寻求自我统一的承诺而矗立在那里。"⑱"诗并不重要"中几乎濒临的绝望，如"艺术上自杀的位置"般打击着他。⑲ 然而，这种表面上的冷漠，这种对寻求诗歌表现力的放弃，却很可能在它的深处具有反讽意味地隐藏着这样一种信念：重要的只有诗，哪怕它那并不完美的媒介，哪怕它那败坏了的词和意义在最好的情况下也只能暗示什么是诗所渴望的。正像巴巴拉·H·史密斯认为的那样，艾略特的诗不仅表现了语言问题，而且体现了它所引起的悖论——"语言是那种令我们失望并在我们之间衰败的东西，但同时它又是诗的材

---

⑰ Eliot, "The Use of Poetry and the Use of Criticism," in *Selected Prose*, pp. 79－80.

⑱ Spurr, *Conflicts in Consciousness*, pp. 103, 106.

⑲ Ibid., p. 80.

料。"[20] 这无疑是一个悖论，对这个悖论，不仅诗人，而且哲学家和神秘主义者都不得不以这种或那种方式去调和。通过宣布"诗并不重要"，艾略特很可能打算以神秘主义者的"假名"或庄子的"非言"那样的策略来解决这一问题——这种策略试图使词既作为有意义的能指而在场，又作为缺席的所指那空空的"迹印"而无限地后遁；既作为诗之偶像而确实重要，又作为纯粹的符号而确实不重要。毕竟，语言是诗的生命（being），而诗人，无论怎样地被它挫败和怎样地对它失望，仍不能不用它来做它配做的事情。最终，诗人意识到如此这般的语言就是我们为表达和交流而拥有的一切，于是他宣布——颇像丁尼生的尤利西斯——"我们将不停地探索。"（《小吉丁》，5. 26）他不得不永远尝试，作出一个又一个努力，同时却希望有一天，以某种方式，他也许会使自己的努力获得成功。正像艾略特本人所说：

> 但也许既不是得也不是失。
> 对于我们，所有的只是尝试。剩下的已和我们无关。
> （《东科克》，5. 17－18）

[20] Smith, *Poetic Closure*, pp. 241－42.

第三章 无言之用

里尔克：与天使的疏离
诗作为赞颂
声音与意义
马拉美：空白的意义
陶潜：淳朴的挑战
无言诗学

里尔克：与天使的疏离

获选的沉默，向我歌唱，
击打着我那涡旋的耳朵，
把我吹向静谧的牧场，
那仍是我希望听见的乐曲。

——杰勒德·曼利·霍普金斯：
《完美的习惯》

Schweigen. wer inniger schwieg,
ruhrt an die Wurzeln der Rede.
沉默吧。谁在心中保持沉默，
谁就接触到言说之根。

——勒内·马里亚·里尔克：
《为范内特·克莱弗尔夫人》

里尔克：与天使的疏离

在论及艾略特《四部四重奏》中“诗并不重要”这一引起争议的宣告时，斯蒂芬·斯彭德（Stephen Spender）恰当地指出：这一说法只能是反讽式的，因为诗人对诗的抛弃，“本身就是一种艺术的手法。”[①] 当拿《四部四重奏》与20世纪文学中另一部重要作品，勒内·马里亚·里尔克的《杜依诺哀歌》（Duino Elegies）比较时，斯彭德承认：与通常意义上的诗歌相比，这两部诗作的确有更多的东西可以提供；它们都具有一种超越文本象征、指向某个目标的倾向，而并不是纯粹展示修辞上的艺术技巧；这种情形达到了这样的程度，以至“诗本身，人们可以说，并不是诗歌的唯一目标。或者，人们应该说，在纯诗之外还有一个目标——宗教的幻象。”[②] 当然，里尔克的幻象可能不同于艾略特，但在写这些作品的时期，斯彭德说，两位作者却都已开始相信某些对他们来说比诗歌本身更重要，而他们的诗也都要不断涉及到的思想。在这些作品中，斯彭德说，“象征本身已经不再是目的，诗已不再是自足的；它是表现超自然价值的一个出发点。”[③] 可见，按照斯彭德，《四部四重奏》和《杜依诺哀歌》中诗人如此自觉评论到的诗歌吐词的困难，还不得不与用语言再现宗教幻象或超自然价值的问题有关，还不得不面对表现那最终不可表现的神圣之道（the divine Word）的难题。人们当然可以不同意斯彭德对诗人幻象性质的看法，甚至可以不把它说成是宗教的，但有一点是肯定的，这就是：诗人希望给自己幻象以一个恰当的诗歌形式的愿望，却由于供他们驱遣的语言不足以执行这

---

① Stephen Spender, "Rilke and Eliot," in *Rilke: The Alchemy of Alienation*, ed. F. Baron, E. S. Dick, and W. R. Maurer (Lawrence: Regents Press of Kansas, 1980), p. 52.

② Ibid., p. 47.

③ Ibid, p. 52.

一使命而遭到挫折。

我们已经看到，在艾略特的《四部四重奏》中，诗人对语言限度的觉察怎样导致他不断地提出语言的自我怀疑。同样，在里尔克的《杜依诺哀歌》中，这种自我怀疑——它汇入到整部组诗的哀挽基调中——也迅速地便插入进来。诗人以一声哀叫，一个痛苦的、有关诗人言说功效的问题，开始了《第一首哀歌》："Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?"（"如果我哀吟，天使们的队列中，有谁会听见我的声音?"）④ 里尔克的读者们必然会听见这一问题，他们也由此意识到，当诗人说话时，他的声音本应被天使们听见，然而，在里尔克的时代，诗人与他的天上听众的这种亲昵关系，已经不再是能够企及的事情。诗人与天使的疏离，让我们想起席勒的悲叹——他悲叹那令人痛心地失去了的"天真"，以及那神话般的过去，然而，里尔克问题的意义，却不能仅仅一般地理解为现代诗歌中的"后席勒式"感觉，而只能特殊地置放在里尔克个人想象的框架内，放在他的幻觉世界的独特的宇宙学之中——在其中，天使们构成了更高的存在秩序，人的能力正是以天使们为标准而受到考核和裁判的。

哀歌中的天使，如里尔克在一封写给他的波兰译者的信中解释的那样，是这样一种生灵——"在这种生灵中，我们正在完成的从有形之物向无形之物的转化，已经显现在它的完成中……这样一种存在保证了对寓于无形中的更高现实的认识。"天使是"令人恐怖的"（schrecklich），因为我们，"可见事物的迷恋者和转

---

④ Rainer Maria Rilke, "The First Elegy," 1－2. Unless otherwise indicated, German texts and English translations are from *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, ed. and trans. Stephen Mitchell (New york: Vintage, 1982). Reference will be to the number of the elegy and line numbers in the German text.

化者，仍然抓住有形的东西不放。"⑤ 在新近的一本论《杜依诺哀歌》的书中，凯瑟琳·科马（Kathleen Komar）提出：里尔克诗中人与天使的关系，可以从海因里希·克莱斯特（Heinrich von Kleist）意识进化理论的角度获得充分理解——这一理论是克莱斯特在他的著名随笔《论木偶剧院》（Uber das Marionettentheater）中提出的。在那篇随笔中，一位舞蹈家解释着一种优美动作的理论，声称有自我意识的人从吃了禁果失去纯真开始，就不再能实现最高等级的优雅；这种最高等级的优雅，现在只能通过无意识或超意识的方式才能达到："优雅最为纯粹地显现于那样一种人类形式，它要么没有意识，要么有无限的意识，也就是说，要么显现于木偶，要么显现于神。"⑥ 这一理论以及木偶与神的形象都出现在里尔克的作品中，尽管在那里神的形象被有能力认识"寓于无形中的更高现实"的天使形象所取代。意识的这种进化，科马说，"稳固地建立在基督教传统中"，其基础是"人从降生前的纯真统一，经由自我意识的异化（知善恶）走向死后与完整之存在的再统一"的圣经神话。里尔克诗中人与天使的疏离，就这样被放入一个具有宗教内涵的框架中。"正是在意识运动的背景上，"科马说，"才产生出了里尔克的《哀歌》。"⑦ 尽管里尔克本人称《哀歌》中天使的灵感来自伊斯兰的天使，基督教天使的形

⑤ Rainer Maria rilke, "To Witold Hulewicz, November 13, 1925," in *Briefe aus Muzot* ([Leipzig: Insel, 1935], p. 337), quoted in Mitchell's notes to *The Selected Poetry*, p. 317.

⑥ Heinrich von Kleist, "On the Marionette Theater," trans. Christian-Albrecht Gollub, in *German Romantic Criticism*, ed. A. Leslie Wilson (New York: Continuum, 1982), p. 244.

⑦ Kathleen L. Komar, *Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987), p. 14.

象却无疑给诗人提供了基本的观念和母题。[8] 也许正是在这一意义上，斯彭德才认为《哀歌》是在竭力表达宗教的观念。然而，正像厄休拉·富兰克林（Ursula Franklin）主张的那样，也可以不把里尔克的天使视为超验的宗教奥秘的形象，而视为"一种象征性载体，这种象征性载体经过世俗化的转变，传达了（诗人）思想和艺术的本质。"[9] 对作为诗人的里尔克而言，向天使说话的困难，首先是言说（speaking）的困难，具体说是诗歌吐词（poetic articulation）的困难。《哀歌》中诗的主题与意象的丰富内涵无疑已获得过多种多样的解释，然而对言说困难的强调，以及诗人对诗歌本身的不可能性所作的评论，却只能在这样一种阐释学研究的框架内才能被充分认识到——这种阐释学把转化问题，那在主题上驱动整个《哀歌》的转化问题，理解为首先是一个语言与交流的问题，人的不足性正是在与它的关联中才得以面对天使而暴露出来。

对于里尔克，使人生变得有意义的使命，是把可见的东西转化为不可见的东西，那是自然本身催促着诗人去予以完成的使命：

> Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar
> in uns erstehn? —Ist es Traum nicht,
> einmal unsichtbar zu sein? —Erde! unsichtbar!

---

⑧ In his largely unsympathetic reading of Rilke's poetry, Egon Schwarz also remarks that Rilke's thought is "so suffused with Christian elements" that "one is justified in speaking of him as a post – Christian poet (since he categorically renounced Christianity)" (*Poetry and Politics in the Works of Rainer Maria Rilke*, trans. David E. Wellbery [New York: Frederick Ungar, 1981], p. 18).

⑨ Ursula Franklin, "The Angel in Valéry and Rilke," *Comparative Literature* 35 (Summer 1983): 215.

Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?

大地，难道这不正是你希望的：从我们中升华出
那看不见的？难道这不正是你的梦想：
某一天完全成为看不见的？——哦，大地！看不见的！
倘不是转化，你那紧迫的命令会是什么？

(9, 67-70)

除强调超验的宗教内涵的理解外，还存在着这样的读解即在极大程度上用哲学的概念体系来理解里尔克的转化观。理查德·杰恩(Richard Jayne)认为：把肉身*转变为看不见的，“从我们中升华出那看不见的”，可以理解为基本上就是黑格尔的“扬弃”(Aufhebung)，即把现象世界转变为诗人内在的主观想象；这一内在化过程发生在浪漫时代，那时，世界精神从理念与其感性显现的统一（它是美在古典艺术中达到的完满形式）中挣脱出来，走向纯粹的内在世界（Weltinnenraum)。尽管里尔克是象征主义传统的继承人，杰恩说，他对转化的想象在德国浪漫主义中却自有其先驱，值得一提的如诺瓦利斯，我们从他的作品中就已经发现过“对内部和外部现实在诗的内在性中结合所具有的不可靠性的潜在意识。”⑩ 在这种黑格尔式的读解中，诗人与天使的疏离被说成是不可避免的——只要精神超越了它在感性显现中的实现，超越了物质性而走向内心，而按照黑格尔的说法，这一走向乃是

---

* 此处的 earth 和里尔克诗中的 Erde，都同时兼有大地、泥土和肉身等多重涵义，故译文在不同的上下文中采用了不同的译名来传达它的多义。

——译者

⑩ Richard Jayne, "Rilke and the Problem of Poetic Inwardness," in *Rilke*, ed. Baron et al., p. 194.

古典时代结束以来所有艺术和文学的特征。与宗教式读解一样，这种哲学阐释也忽略了在里尔克诗中，可见与不可见的对立是以诗的方式提出来的；它忽略了里尔克的诗所一再坚持的事物(things)的重要性，也不能对诗中无所不在的典型的里尔克式的譬喻作出解释，不能解释它以保罗·德·曼所说的"交叉式颠倒"(the chiasmic reversal)对可见与不可见、内在与外在、主体与客体的形象性对立所作的颠覆。[1] 简言之，严格的黑格尔式的阐释倾向于无视这样一个事实：在《杜依诺哀歌》和里尔克的其它作品中，最终受到辩护的恰恰是事物和可说的东西，是现象世界和语言。

转变的困难在《哀歌》中的确从一开始就表述为语言的难题。诗人悲叹我们的声音已不再能被天使听见，因为我们是如此依赖于那可疑的、模棱两可的语言，以至"Wirnicht sehr verlasslich zu Haus sind /in der gedeuteten Welt."（"在已经诠释过的世界里，我们并不真正在自己家中。"）从克莱斯特论文的角度，"已经诠释过的世界"是远离其诞生前纯真起源的沉沦世界，是木偶与神明之间的晦暗地方，在那里，世界的真理无论经由其未分化的物性(thingness)还是通过天使式的内在言说，都不可避免地被人的意识和语言弄得模糊不堪。因而，里尔克在《哀歌》开篇提出的把可见转变为不可见的任务，就其是从内外对立的角度作出的想象来说，其陈述确实建立在逻各斯中心的语言观上。的确，在《第七首哀歌》中，里尔克说转化是把可见的东西翻译成透明的内在语言，因为"doch das sichtbarste Gluck uns/erst zu erkenen sichgiebt, wenn wir es innen verwandeln."（"甚至最可见的幸福／也不能向我们显现出自己，除非将它转移到内心。"）但如

[1] Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven: Yale University Press, 1979), p. 43 passim.

果可见的东西只有在转化了的形式中才能向我们显现——那时外部世界退缩甚至完全消隐于无形，诗人又怎么可能继续利用意象和象征来传达内在幻觉呢？为趋达所说的内在世界（Weltinnenraum）而抹去有形的外部世界，使写诗成了一种自我挫败的、几乎不可能完成的工作，因为，诗人使用的语言——所有那些构成他语言的词、意象和譬喻——都深深植根于具体事物的有形世界。转化的困难，诚如里尔克清楚指出的，乃是由于不可避免的人类局限即：我们“仍然抓住有形的东西不放”；我们的语言仍然依赖于物质的东西，把它作为象征与指代力量的终极来源。在这样的意义上，诗人也如哲学家和神秘主义者一样，发现自己面临的困难是用无力的语言去表达语言之外的东西——去说那不可说的一切。

尽管《杜依诺哀歌》的大部分篇幅并没有明确从语言的不足来陈述人类的缺陷和局限，回响在所有诗章中的悲叹最终却来自诗人的痛惜——痛惜语言已失去了它用意象和隐喻，用诗意的象征来结合内部和外部世界的力量；而最终，人类局限问题的解决却表现为对语言在创造所召唤的事物时所具有的力量感的重新肯定。如同凯瑟琳·科马也指出的那样，“《杜依诺哀歌》的文本是诗之上的。这些诗思考着诗人与诗的作用问题，得出的结论是：诗人的任务就是把物质世界转化为较为持久的、不可见的审美空间。”⑫ 语言的不足无疑构成了人的局限的一个部分，精神与现象世界的分裂也始终与我们无力把握和表达内在的幻觉相互关联。在里尔克的神话世界中，只有天使，这超人的存在物，这“Verwohnten der Schopfung”（造物主宠爱的尤物），能够在对无媒介的内在性的无言把握中幸免于使用语言，而人类，却由于置身于生命的短暂中而不仅被剥夺了天使式的永恒，而且也被剥夺了

⑫ Komar, *Transcending Angels*, p. 199.

用充分有效的方式来传达其内在体验的能力。诗人似乎退居于这样一种处境："Und so verhalt ich mich denn und verschlucke denLock-ruf /dunkelen Schluchzens."（因此我引身而退，吞咽着我那黑色的啜泣的咕咕鸣叫。）当他凝视着古代阿提克的墓碑，沉思着刻在上面的完美形象时，他更是特别地意识到自己语言的无力：

> Denn das eigene Herz übersteigt uns
> noch immer wie jene. Und wir können ihm nicht mehr
> nachschaun in Bilder, die es besänftigen, noch in
> göttliche Körper, in denen es grösser sich mässigt.
>
> 因为我们的心总是领先于我们，
> 和他们的心一样。而我们已不能追随它，当凝视
> 那使得它安宁的形象，那神一般的躯体时。
> 那里，以更大的度量，它成就了更大的休憩。
>
> (2, 76－79)

希腊雕塑那"神一般的躯体"，以及它们给痛苦的心带来的抚慰，已经无法在现代诗歌中创造和追赶。诗人已经不能再以取自外部世界的意象把自己的内心世界对象化。《第二首哀歌》，E·S·斯塔尔说，就这样给了悲叹两个理由：一是人的生命的"短暂和转瞬即逝"，二是"能有效地再现心灵内在行动的外部象征是如此缺乏"，因为诗人现在"已不能创造出新的、具有亲昵的人类价值的对象。"⑬ 然而显然，象征对应物的丧失，诗人在借助外界

---

⑬ E. L. Stahl, "The *Duineser Elegien*," in *Rainer Maria Rilke*: *Aspects of His Mind and Poetry*, ed. William Rose and G. Craig Houston (London: Sidwick & Jackson, 1938), pp. 140－41.

象征表达其内在行动方面的无能，并不仅仅是《第二首哀歌》的主题，而是在整个组诗中得到发展的主题。

《第四首哀歌》悲叹心灵的纷乱、它的朝三暮四和摇摆不定："Uns aber, wo wirEines meinen, ganz, /ist schon des andern Aufwand Fuhlbar."（然而我们，当我们意欲着一个对象时，已经感觉到另一对象的牵扯。）这些诗句，像雪莱著名的《致云雀》中的诗句——"我们前瞻后顾，渴求着非即此物的东西"一样，生动地呈现出一幅焦虑的画面，再现了那使人的心灵永远不满足、永远不幸福的欲望。然而，里尔克并没有像雪莱在承认"我们最甜蜜的歌是讲述最悲哀思想的歌"时那样，迅速地便把自己的悲哀审美化。相反，他进一步以形而上的方式，按照克莱斯特《论木偶剧院》的模式，探测着心灵纷乱的内在涵义。由于分裂的心灵那不断的犹豫，诗人说，我们已不能在不首先依靠外部符号的情况下便认识到内在的自我："Wir kennen den Kontur /des Fu－hlens nicht: nur, was ihn formt von aussen."（我们绝不知道我们情感的实际的、有生气的轮廓——只知道那从外部形成它们的东西。）不同于无生命的木偶，我们与世界已不再是一体，"Wir sind nicht einig."（我们不再和谐。）由于这特殊的缘故，人最终显得比木偶低劣：木偶的缺乏自我意识使它更接近天使，而诗人则感到他需要战胜自我意识，战胜生命本身，才能完成转变的任务：

> Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.
> Dann kommt zusammen, was wir immerfor
> tentzwein, indem wir da sind. Dann entsteht
> aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis
> des ganzen Wandelns.

天使与木偶：最终是一场真正的游戏。

于是那因为我们的存在而被分隔开的，
可以结为一体。而只有这时，
整个的转变，才会从我们自己
生命的季节中冉冉升起。

(4, 57－61)

诗人发现：要理解下面这种情形是很难的—— "Den Tod, / den ganzen Tod, noch vor dem Leben so / sanft zu enthalten und nicht bos zu sein." (那能够包容死，全部的死，甚至先于生命开端的死的，可以温柔地把死怀在心中，而并不拒绝继续生存。)

在不仅对无力的语言予以否定，而且对生命本身也予以否定时，诗人似乎走到了自杀的边缘，他的自我怀疑也在《第五首哀歌》中抵达了最低点。这首哀歌的灵感来自毕加索的绘画《街头卖艺者》(Les Saltimbanques)⑭，对于诗人，画中那群漂泊的卖艺者就代表着全部的人性，它们的意义——或意义的缺乏——是谜一般捉摸不透的。诗人试图描绘疲惫不堪的卖艺者和那些冷淡的旁观者，而当这一努力遭到挫折时，他突然再次转向天使，乞求天上的力量抓住一个小男孩脸上的微笑，使那转瞬即逝的微笑在一个古瓶或古瓮中获得永恒：

Engel! o nimms, pflucks, das kleinblütige Heilkraut.
Schaff eine Vase, verwahrs! Stells unter jene, uns noch nicht
offenen Freuden; in lieblicher Urne
rühms mit blumiger schwungiger Aufschrift: " Subrisio

⑭ In considering the arrangement of the *Elegies* as a whole, Kathleen Komar also notes that "The Fifth Elegy" is where the problem for the poet is "at worst," articulating his "despair of human situation" (*Transcending Angels*, p. 201).

Saltat."

> 哦，天使，采摘它，那绽开着小小花朵的治病药草。
> 造一只古瓶来保存它。把它放在那尚未向我们
> 开放的欢乐中间；在那可爱的古瓮上
> 用华丽的铭文赞颂它：Subrisio Saltat。
>
> （5，58－61）

由于这首诗以一位艺术家的画为基础，而那幅画已经用色彩和形式永远地抓住并保存了小孩的微笑，诗人向天使的呼唤便显得特别令人困惑。用“一只古瓶”来保存小男孩的微笑让人回忆起济慈的“希腊古瓮”或艾略特的“中国瓶”——它们都象征着艺术把短暂无常的东西转变为审美形式中的永恒，象征着艺术作品的“当代性”*。然而，对里尔克来说，不仅诗人无力采摘“那绽开着小小花朵的治病药草”，而且在那些疲惫不堪的成年人中间，那微笑很可能本身也已经失去了意义和真诚；甚至在刻有拉丁铭文的古瓮中保存这一微笑的愿望，也并不是没有几分悲剧性凄恻和某种病态幻想的影子。卖艺者们是疲惫的，他们像自动的机械一样重复着他们的日常性杂耍而没有兴趣，没有微笑。他们的观众也是如此，“die Rose des Zuschauns：/blüht und entblatter."（旁观的玫瑰，盛开又凋谢。）他们来来去去，“glänzend mit dunnster/Oberfläche leicht scheinlachelnden Unlust."（他们浅薄的面孔上游移着似是而非、半似 微笑的表情。）正是在这种相当阴郁

---

* 在作者的用词中，“当代性”（contemporaneity）有其特殊的含义。大体说来，它可以理解为“永恒”或“超越了时间”，即无论何时何地，任何人去阅读或欣赏一部哪怕是古代的艺术作品，所获得的体验都是“当代的”、此时此刻的。

——译者

的背景中，小男孩天真的微笑显示出它特殊的净化 价值和治疗作用。稍后，里尔克又把正在热烈做爱的恋人描写为“Wahrhaft lachelnde Paar.”（真诚微笑着的一对）于是这几次提到的微笑，这欢乐与人情的符号便有了特 殊的意义，它指示着瞬间的真情——没有有意识的算计，突破了日常的陈规和经过精心计划的活动。这也许正是诗人为什么希望保存小孩的微笑，用拉丁文“Subrisio Saltatorum”（卖艺者的微笑）把它铭刻下来的缘故；同时也正是他为什么希望找到那样一个地方，在那里，年轻的卖艺者仍是新手，他们的技艺还没有完全成为自动和重复的缘 故：

wo die Gewichte noch schwer sind;
wo noch von ihren vergeblich
wirbelnden Stäben die Teller
torkeln……

在那里，身体的重量仍然是沉甸甸的；
在那里，从他们徒然旋转的棍子上，
盘子仍然颤动和掉落……

(5, 77 – 80)

然而，诗人既不知道那地方在哪里，也不能使那样的微笑成为永恒。新手变得疲惫的地方是“die unsägliche Stelle”（不可说之地）；只有天使知道在什么样的“unsäglichem Teppich”（不可说的地毯上），恋人们拥抱和倚靠在一起。这里，反复出 现的“Unsagliche”（不可说的）极为重要，因为它明确地把诗人体会到的困难界定为语言的象征性力量的丧失。正像艾略特在《四部四重奏》中所说：

词的辛劳，
在重负与紧张中破碎、断裂，
它由于不精确而滑落、溜走、灭亡
和衰朽，它不再适得其所，
不再驻留于静谧。

（《燃烧的诺顿》，5．13－17）

在里尔克看来，语言的危机最终来自可见与不可见、主体与客体的对立和两分。这种对立是无以逃避的，它作为人类局限的根源反复出现在里尔克诗中。《第八首哀歌》中，一切生灵（植物、动物、小孩）所具有的“das Offene”（开放）或自由，被拿来与人的视野的悲剧性狭窄和分裂作比较，因为，对成年人来说，“dieses heisst Schicksal：gegenüber sein / und nicht als das und immer gegenüber.”（命运的安排是：永远的对立，此外别无所有。）心灵的命中注定的主体与客体的两分，几乎不能有比这更强烈的表述。这里的差别在于，里尔克解释说，“动物置身于世界‘之中’；我们却由于意识特殊的转向和拔高而站立在世界‘之前’。”[15] 换句话说，由于意识的介入和干预，我们已不再与世界溶为一体——对立和分裂不仅把人从世界中隔离出来，而且造成了心灵的两分，造成了那已经成为我们命运的分裂。《杜依诺哀歌》中，这一命中注定的分裂在宏观水平上表现为人与天使的疏离，微观水平上则表现为心灵中内在化了的分裂；这两种层面上的对立都作为诗性言说的危机，作为说不可说的困难而受到特别的关注。就这种对立是以形上等级制（内在幻觉及其总是无力

[15] Rainer Maria Rilke, "To Lev P. Struve, February 25, 1926," in Maurice Betz, *Rilke in Frankreich: Erinnerungen – Briefe – Dokumente* (Wien: Herbert Reichner, 1937), quoted in Mitchell's notes to *The Selected Poetry*, p. 329.

的外在表达）的方式获得表述而言，诗人没有任何希望使转变的任务获得满意的解决。里尔克在《哀歌》中所说的基本上就是这些，但这却并不是这部作品从总体上许诺的。最终，诗人将找到一种特殊的诗性方式来解决他试图在这里予以解决的问题，而整部组诗中真正展开的场面则会向读者显示：诗人将怎样战胜分裂，超越天使，找到某种方式去说那不可言说的一切。

诗作为赞颂

保罗·德·曼在阅读和发现里尔克的修辞技巧时指出：大多数批评家都接受了里尔克的用语而没有对意义和用来传达意义的语言手段之间可能出现的矛盾提出疑问，他很想知道"是否里尔克的诗确实承担着那归于它名下的语言概念，"以及，"是否里尔克的文本反过来反对自己，以某种方式使它自己的断言和肯定遭到怀疑，特别是当这些断言和肯定涉及它所辩护的写作方式时。"① 在最明显的层面上，里尔克的语言在说到自己的无力时所具有的感染力，已经使这种无力的自白成为问题。之所以如此，并不因为诗人说的是假话，而是因为当诗歌把反讽和曲说不仅作为修辞手段，而且作为结构原则，作为用来传达那否则就不可说的东西的有力手段时，它的效果就会发挥到最佳。的确，否定性言说方式在里尔克诗中颇为典型。在对里尔克几首

① De Man, *Allegories of Reading*, pp. 26, 26－27.

诗的精彩阅读中，德·曼证明了典型的里尔克式“配置颠倒”是如何消除构成其修辞结构的种种对立的。以这种颠倒，里尔克重新肯定语言力量的方式，再次展示出那种必然出现在所有对语言提出疑问的写作中的反讽模式。这种反讽模式在哲学或神秘主义话语中或许是不情愿、不需要的，而在诗歌中却很可能是一种自觉的策略、一种有解放性效果的修辞手段——它使诗人能够通过召唤和暗示来做到在直接表达中不能做到的事情。

在较早的诗歌中，里尔克就试图通过颠倒主体与客体的位置，来超越那命中注定的截然两分，他假定在盲目者身上有某种内在视觉，在豹、瞪羚、天鹅和猫身上有某种想象和感觉。这种颠倒以不同的形式再次出现在《新诗集》（1907，1908）中，而最有名的例子则也许是《古阿波罗残像》（Archaischer Torso Apollo)。在这首诗中，观看者和被观看者互换了位置，日常生命的转化成了艺术的逼人的命令：

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,
sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.
Sonst stunde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht aus allen seinen Randern
und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,

die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern

我们不能知道他传说中的头颅,
和成熟的苹果般的眼睛。然而
他的残像,仍通浴着由内而外的辉煌,
像一盏灯,他的凝视此时转向低处,
正隐隐闪现出所有的力量。否则
那圆曲的胸部就不会这样令你眩惑,那从
宁静的臀部和大腿上掠过,走向黑色的
生命繁衍中央的微笑,也不会这样令你目迷。
否则,在肩部那半透明的小瀑布下,
这石头就会仿佛是被毁损了的,
就不会像野兽的皮毛般光泽辉耀;
就不会从它所有的边沿
像一颗星那样绽放:因为在这里,没有任何
地方看不见你。你必须改变你的生命。

这首诗以典型里尔克式的非正面陈述开始——它在我们眼前呈现出不在场的东西。我们被告知:阿波罗的残像是没有头没有眼的,但它仍然发射出内在的光。事实上,支配整部文本的否定性模式,甚至诗尾观看者和被观看者的调换,都被放进了一种稍显古怪的间接肯定,一种非正面的表达方式之中。("这里没有任何地方看不见你。")注视着雕像,观看者的眼睛随着诗中导游式的声音,看见了"圆曲的胸部"、"宁静的臀部和大腿",然后,正是在诗的中央,看见了"黑色的生命繁衍的中央"。泻在残像上的光始终被肯定为来自内部的光——尽管是以非正面的方式;突然,观看者变成了被观看者——没有眼睛的阿波罗残像看到并启示了转变的需要。头和眼的不在场保证了内在的光的

在场，围绕这光，那向读者（他也是塑像的观看者）发出的声音才在诗的末尾建立起那样一种颠倒。正如德·曼评论的那样，“颠倒之所以可能，仅仅因为雕塑是残缺的；如果塑像实际地再现了阿波罗的眼睛，调换就不可能发生。不在场的眼睛考虑到了想象性幻觉的出现，它把无眼的雕像变成了神话中的百眼巨人，其眼睛能够化为空间的每一角度。”② 然而在文本中，不在场的眼睛无疑是在场的——只不过是以非正面的方式——因为“苹果般的眼睛”（die Augenapfel）确实从一开始就存在，而眼睛与苹果结合成一个词，则有效地使不在场的眼睛审美化，使它成为看得见摸得着的存在，成为正面的、几乎可以感觉和体验到的东西。通过为缺席者命名，诗人事实上使之出现于语言之中；视觉的颠倒就这样成了从虚无和乌有中创造事物，并藉此完成转化使命的有力手段。

里尔克把这样用语言创造事物说成是一种为赞颂命名的行动。在《第五首哀歌》中，当诗人呼唤天使让小男孩的微笑成为永恒时，“赞颂”（ruhme）是一个关键词。如果天使能够通过赞颂使微笑得以保存，那么诗人也同样能够。对里尔克，诗作为赞颂能够创造出种种奇迹：它是诗人的呼唤，是诗人对如何用语言创造事物作出的回答：

> Oh sage, Dichter, was du tust? —Ich rühme.
> Aber das Todliche und Ungetüme,
> wie hältst du’s aus, wie nimmst du’s hin? —Ich rühme.
> Aber das Namenlose, Anonyme,
> wie rufst du’s, Dichter, dennoch an? —Ich rühme.
> Woher dein Recht, in jeglichem Kostüme.

② Ibid., p. 44.

in jeder Maske wahr zu sein? —Ich rühme.
Und dass das Stille und das Ungestüme
wie Stern und Sturm dich kennen?：—eil ich rühme.

哦，说吧，诗人，你做些什么？——我赞颂。
但是那致命的、可怕的一切，
你如何承受，你如何获取？——我赞颂。
但是那无名的、失名的一切，
你，诗人，你如何呼唤它们？——我赞颂。
在种种装饰和掩盖下，你的正义
在何处才是真实的？——我赞颂。
那星星般宁静，风暴般暴烈的一切，
为什么都知道你？——我赞颂。③

对于里尔克，诗作为赞颂成了一种语言魔术，它帮助召唤出那些无名的、不可说的 东西。在这种咒语的巫术中，寻常的词有了召唤无形之物的巨大力量，它“wirklich wie der Ruf des Taubers, /der nach der unsichtbaren taube ruft.”（真实得犹 如雄鸽的叫声，召唤着看不见的雌鸽。）④ 词的巫术确实开启了扭转的可能，诗人的抱怨——无力向天使说话，无力把有形之物转变成无形之物，诗性言说的困难——于是有希望被颠倒过来。这样，诗作为赞颂就在从抱怨到欢乐的演进中，不是仅仅在单首《哀歌》中，而是组诗的整体结构中完成了这一扭转。

在《第七首哀歌》中，当诗人不再仰望天使而重新肯定人所

③ Rainer Maria Rilke, "Für Leonie Zacharias," in *Sämtliche Werke*, 6 vols., ed. Ernst Zinn (Wiesbaden: Insel, 1955－66), 2: 249.

④ Rilke, "Magie," in *Sämtliche Werke*, 2: 175.

拥有的一切时，从悲叹到赞颂的过渡显然得到了事先的告知，那时，诗人大胆地宣称："Hiersein ist herrlich! "（真实的此在是伟大的！）他已经能够向天使指出这人间世界中的事物："Ostaune, Engel, denn wir sinds"（惊讶吧，天使，因为我们就是这——）。天使与人的对照在整组《哀歌》中得以强化，最终到了这样一个转折点——这里，人的声音变得更加勇敢、自信甚至富于挑衅：

Glaub nicht, dass ich werbe.
Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
Stromung kannst du nicht schreiten.

别以为我在向你求爱。
天使，即使我真地如此，你也不会来。因为我的呼唤
总是充满着别离；而你却不可能走向
这种有力的潮流。

（7，85－88）

最后两首哀歌的调子明显地不同于前面几首，因为我们清楚地听见了欢快的赞颂，听见了此时此地那凯旋的狂欢，它欢庆人类的处境——尽管它有种种的不足和局限。诗人不再向天使邀宠，而把人短暂的生命视为几乎可以挺身反抗天使般的永恒。尽管我们的生命只有一次，里尔克说，充实地活过一次却是值得的："Wenn auch nur ein Mal: /irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar."（哪怕只有一次：曾经与大地一体却似乎胜过了解脱。）在《第九首哀歌》中，人的局限和克服这些局限的方式都表述为说过的和没有说过的、可说的和不可说的。人生的种种艰

辛和爱的欢快是不可说的，但语言却是记录我们所有感情、行动和体验的唯一方式。从山坡上归来的行人并没有带回一撮不可说的泥土而是带回了一些野花般清纯的词汇。词与花的结合、语言与事物的结合之所以特有意味是因为它显示了重新获得的信心——相信它能将外部和内部世界结合起来，意识到去说那可说的一切乃是诗人的使命：

Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, —
höchstens: Säule, Turm … aber zu sagen, verstehs,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.

也许我们在这儿只是为了说：房屋、
桥、泉水、门、水罐、果树、窗户——
最多也只是：圆柱、塔……但为了说它们，你就必须懂得，
哦，去说它们，比事物本身梦想过的
都更为有力地去说它们。

(9，31－35)

这是现代诗为语言所作的最有力的辩护之一。言说被理解为在本体论上就比事物本身能够梦想的更为有力：正是语言，正是那为简单事物——房屋、桥、泉水、门、水罐命名的语言，使事物得以进入存在并界定了那唯一属于人类的意义。里尔克宣称：

Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat.
Sprich und bekenn.

这儿是说可说者的时刻，这儿是它的家园。
去说并且作证。

(9，42－43)

正像霍尔休森（H. E. Holthusen）评论的，“可说者”（das Sagliche）一词“在描述（与天使相对的）人的位置时成了一个神秘的关键词，而‘不可说者’则代表天使的属性，即一种超验的假名。”⑤ 与天使神秘的沉默相反，诗人站出来言说和赞颂，他说的话肯定了简单具体的词和事物具有的价值。与前面几首诗的哀挽调子比较，《第九首哀歌》大胆肯定了诗作为赞颂具有的创造力。“preise dem Engel die Welt，nicht die Unsäglisch.”（向天使赞颂这一世界，而不是那不可说的世界。）“Sagihm die Dinge. Er wird staunender stehn.”（向他讲述事物。他会感到惊异。）诗人与天使的位置颠倒了，因为现在是诗人在指引天使：

wie glücklich ein Ding sein kann，wie schuldlos und unser,
wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschliesst,
dient als ein Ding，oder stirbt in ein Ding—，und jenseits
selig der Geige entgeht.

事物可以多么幸福，多么纯洁和与我们亲近，
甚至痛苦的悲叹也决定使自己具有形式，
去事物般存在，或死于事物中——幸福地
远离那小提琴。

⑤ Hans Egon Holthusen, *Rainer Maria Rilke: A Study of his Later Poetry*, trans. J. P. Stern (Cambridge: Bowes & Bowes, 1952), p. 32.

(9, 59－62)

对大地的转化命令，诗人现在可以作一个充满信心的正面回答，因为人现在承担着把事物从短暂无常中救渡出来的任务："Und diese von Hingang/lebenden Dingeverstehn, dass du sie ruhmst; vergänglich, /traun sie ein Rettendes uns, denVergänglichsten, zu."（而这些事物，/其生存紧邻着死亡，知道你正赞美它们。这短暂的生命，/渴望从我们获得拯救——我们，一切事物中最短暂的存在。）正像沃尔特·斯特劳斯（Walter Strauss）评论的那样，这里，里尔克是在作一种"衷心的辩护，为了在与人类的关系中唤醒事物中沉默的声音，为了突破阐释的囚牢，走向与对象的相互开敞。"⑥ 在对可说之物的欢庆中，诗人不再囿限于使他无力将有形之物转变为无形之物，使他的声音在天使面前变得柔弱的形上超验。如果言说和赞颂是诗人能够做和必须做的，那么大地的转化命令，它那渴望"从我们中升华"和"成为无形者"的愿望，也就不可能是语言的否定。相反，大地只能通过诗歌的咒语在语言中上升。语言的解聘最终是一种自我讽刺，那似乎否定了语言的诗人，必定会循着与哲学家、神秘主义者同样的反讽模式走向对语言的重新肯定。

与此同时，大地借以在其中获得无形超升的语言，又是一种内在化的语言，这种语言并不仅仅涉及外部现象并将其作为终极所指和终极辩护，而是致力于在事物中唤醒沉默的声音，它超越于有形之物而指向无形的、不可说的一切。德语"Sag ihm die Ding"包含着言说与事物的直接关系，它对这种关系的强调是英译"向他讲述事物"难以传达的。正是这种转换关系强调了语言

⑥ Walter A. Strauss, "Rilke and Ponge: L' Objet c' estla poétique," in *Rilke*, ed. Baron et al., p. 70.

的创造力和使事物进入存在的力量。唯有凭借这种能够从虚无中创造，能够通过命名而使事物进入存在的语言，诗人才可望向天使致词：

> Dass ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,
> Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.
>
> 有一天，终于走出粗野的洞察，
> 让我向让步的天使唱出欢呼和赞颂。
>
> (9, 1－2)

这就是哀歌最后一首表达的愿望，这也正是里尔克《致俄耳甫斯的十四行诗》中的计划——在这组诗中，欢快的赞颂与《杜依诺哀歌》的悲叹形成鲜明的对照。神圣歌手俄耳甫斯的神话——他用音乐调教野兽，他下到冥国，他被酒神的狂女迈那得斯撕成碎片——为里尔克提供了精彩的寓言，使他能把诗人作为赞颂者的想象联缀在一起。俄耳甫斯是诗人作为赞颂者的原型："Rühmen, das ists! Ein zum Rühmen Bestellter, /ging er hervor wie das Erz aus des Steins /Schweigen."（重要的是赞颂！他被召唤来赞颂，就像矿物从石头的沉默中脱颖而出。）[7] 值得注意的是：戴着俄耳甫斯面具的诗人，是从"石头的沉默"中被召唤来赞颂和制作音乐的。由此我们不禁想到：《第九首哀歌》中，诗人主张人作为赞颂者应该向天使指引"das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet, /als ein Unsriges lebt, neben derHand und im Blick."（那些简单的东西，它们，经过无数世代而形成，如我

[7] Quotations are from Rainer Maria Rilke, *The Sonnets to Orpheus*, trans. Stephen Mitchell (New York: Simon & Schuster, 1986).

们一般活着，在我们的手边和我们的凝视中。）俄耳甫斯的语言使神圣的音乐“如矿物般从沉默的石头中脱颖而出”，这语言并不是殚精竭虑要命名一切和描述一切的精致语言，而是说得很少暗示得很多的缄默之语，它诉诸富于生气的想象，暗示出事物的深邃与丰饶。最终，诗人正是通过为有限之物和可说之物命名，才得以言说那无限之物和不可命名之物；而每一个名称又是如此富于象征、富于召唤的魔力，以至那来自沉默的诗，竟比其简单的字面含义有着远为丰富的内涵。里尔克在第一首俄耳甫斯十四行诗中说到：

> Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
> O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
> Und alles schwieg. Doch selbt in der Verschweigung
> ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

> 一棵树从那里升起。哦，纯粹的超验！
> 哦，俄耳甫斯的歌唱！哦，耳朵中的高树！
> 所有的一切都静下来。然而在那样的沉默中
> 一个新的开端，正招手示意，变化显现出来。

那棵高高的、当俄耳甫斯歌唱时从耳朵里向上伸展的树，以鲜明的意象对里尔克的诗歌理论作了形象的表达。作为生命成长的象征，树表现了由具体事物组成的世界，这个世界不再是与人的内在想象相对立的外部世界，而是凭借语言的力量，由于诗人的召唤而得以存在的世界。事物的沉默许诺了新的开始和新的变化，它示意诗人去言说，去把不可说的东西带入交流的流转。在俄耳甫斯的歌声中，词和乐曲达到了艺术的永恒，或者，如艾略特表达的，“像一只中国瓶，在静谧中永恒地流动。”（《烧毁的诺

顿》，5．6－7）诗人也许仍在怀疑和犹豫，但当把诗歌定义为俄耳甫斯式的赞颂，定义为从缺席和虚无中产生出来的世界时，他的定义是完全令人信服的，因为它不是对如此深刻感觉到并且表现在他早期诗歌中的难题所作的轻而易举的解决：

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Fur den Gott ein Leichtes.
Wann aber sind wir? Und wann wender er

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies ists nicht, Jungling, dass du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstösst, —lerne

vergessen, dass du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahr heit singen, ist ein andrer hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

神能做到。但你可愿告诉我怎样
人才能穿越竖琴的琴弦进入？
我们的头脑是分裂的。在心灵阴暗的
十字路口，没有阿波罗的神殿。

正如你教导的，歌，不是欲望，
不是邀求任何可能邀来的宠；
歌是真实。对于神，它是简单的。
但我们何时才能真实？什么时候他才会

把大地和星辰注入我们？年轻人
这不是你的爱，即使你的嘴
被你自己的声音撑得很开——要学会

忘掉那激情的乐曲。它会结束。
真正的歌唱是完全不同的呼吸，它关系着
子虚乌有。是神的内在气息。是风。

此诗令人欣羡地复述了我们所作讨论的大意：言说的困难，心灵的分裂，诗歌从内在的寂默和虚无中诞生。在其自传体小说《马尔特·劳里茨·布里格记事》中，里尔克表述了一种非人格化诗学，他断言“诗不像人们认为的那样简直就是情感（人可以很早就有情感）——诗是体验。”⑧ 这一理论重申了人必须抛弃“欲望”和“邀宠”，忘掉自然而然冲口而出的个人“激情乐曲”，学会用“完全不同的、虚无乌有的气息，内在于神的灵气，用风”来歌唱。尽管与较早的《哀歌》一样，这组十四行诗也开始于诗人仍然感到很难“穿越竖琴之琴弦”的时期，但它却很快从俄耳甫斯那里学会了唱无声之歌——子虚乌有之歌，直到诗人最终能够做到神能够做的事情，并在“Gesang ist Dasein”（歌即是此在）的著名诗句中意识到诗所具有的创造力。如里尔克自己指出的那样，艺术中决定性的东西，“并不是其外观，并不是人们

⑧ Rilke, *The Selected Poetry*, p. 91.

称之为'美'的东西；毋宁说它是它们最深邃、最内在的起源，是那沉埋着的现实——它召唤出这些外在的显现。"⑨ 这一思想迥然有别于浪漫主义艺术内化的思想，它倡导的是一种寂默诗学。只有当诗人抵达那内在的起源，抵达那召唤出优美外观的寂默和虚无时，他才能咒语般招来那不可表达的东西并使之进入存在。作为诗人，里尔克的演变和发展无疑远为复杂，远非我们简略的讨论所能充分描述，不过，从《杜依诺哀歌》到《致俄耳甫斯的十四行诗》——正像在许多单首的诗中一样——处处都有一种结构和主题上的颠倒，这种颠倒扭转了诗人就诗歌与语言明确说过的话，最终使诗人对诗歌语言那巫术般的力量有了一种重新肯定的信心。

通过从俄耳甫斯十四行诗获得的启发，我们也许不难理解里尔克所说的赞颂究竟是什么意思。如果说，赞颂帮助了诗人召唤那无名的、失名的一切，那么，我们想知道的是：这一魔力，会不会正是我们从西方和东方都同样看到的为重新肯定语言而使用的同一策略所产生的结果，会不会正是庄子所说的"非言"、龙树所说的"假名"、迈斯特·爱克哈特所说的"无言之词"所具有的力量。正如乔基姆·斯托克（Joachim Storck）所说，在里尔克完成《马尔特·劳里茨·布里格记事》（1910）和走出其创造力危机后所作的作品中，寂默有着最为重要的意义。斯托克说："对于里尔克，创造力危机逐渐成为生存危机。在这一危机中，'寂默'获得了越来越大的重要性。"而这种寂默，斯托克继续说，可以被定义为"诗的负面表达的可能。"⑩ 在《古阿波罗残像》

⑨ Rilke, "To Princess Marie von Thurn und Taxis – Hohenlohe, November 17, 1912," quoted in Mitchell's notes to *The Selected Poetry*, p. 337.

⑩ Joachim W. Storck, "Poesie und Schweigen: Zum Enigmatischen in Rilkes später Lyrik," *Blätter der Rilke – Gesellschaft* 10 (1983): 107.

中我们已经见过非正面表达怎样支配着整部作品，从而使诗人有可能完成其“视觉颠倒”。的确，那首诗可以视为里尔克全部作品的一个模型，在其中，诗的可能性、扭转的潜在性，都被那始终是一种“负面表达”的缺席或寂默提供出来。里尔克以其有名的诗句表述过这种寂默的诗学：

Schweigen. Wer inniger schwieg,
rührt an die Wurzeln der Rede.
Einmal wird ihm dann jede
erwachsene Silbe zum Sieg.

沉默吧。谁在内心保持沉默，
谁就触到了言说之根。
那时生出的每一音节，
对于他都是一次胜利。[1]

沉默显然是对语言的全盘否定，然而悖谬的是，它却内含着“言说之根”。有意义的是，里尔克的救赎神话恰恰是俄耳甫斯神话——这位神圣歌手生而具有魔幻的声音，能够从沉默的石头中产生音乐。为了歌唱，人必须学会沉默，因为真正的歌唱“关系着子虚乌有，是神的内在气息，是风。”在著名诗句“歌即是此在”中，事物的名称和被命名的事物在诗性言说中结合和同一起来，而诗作为给人鼓舞的气息，从内部坚实了人的生命。因而，去赞颂事物也就是为之命名，并通过命名赋予它一种本体论的价值。通过在这一特殊意义上把诗定义为赞颂，里尔克重新肯定了

[1] Rilke, "Für Frau Fanette Clavel," in *Sämtliche Werke*, 2: 258.

语言传达内在真实的力量，使内在真实成为（哲学家和神秘主义者的）逻各斯的诗性对等物。当然，里尔克的“歌”与神秘主义者的“非言”仍有重要区别而不能轻易忽视，因为，诗人的歌并不是临时性的“假名”，不是那种随时可以替换，一旦理解了意义就可以予以抛弃的东西，——它是存在本身，纵令本体论上是有限的此时此地之“在”，是存在论上的“亲在”。

声音与意义

在《真理与方法》中，伽达默尔对浪漫主义美学所作批判的一个基本要点，是把艺术作为一种知识——作为真理——重新整合到历史经验中去的有效性。从康德和克尔恺郭尔（这两人都试图克服美学中极端的主观倾向）出发，伽达默尔认为审美体验远不是外在于我们的历史性，它仅仅是一种"自我理解的方式"。我们与一部艺术作品相遇时不是被巫术般地送到一个全然不同的陌生世界，而是就在一个与我们自己的世界相连续的世界中；"在其中，我们学习通过它来理解自己，而这意味着在我们经验的连续性中扬弃（aufheben）了非连续性，扬弃了孤独体验的原子主义。"① 阐释学的任务是：怎样才能在我们历史性存在的连续性中理解那极为对立、极不连续的现当代艺术。这一任务，在伽达默尔写于《真理与方法》之后的若干论文中成了

① Gadamer, *Truth and Method*, p. 97.

主要关注的问题。他反复指出意义的可能——艺术作品中某种有意义或有待理解的东西——是有束缚力的要素，它为我们提供了审美世界与日常生活世界相连续的可能。以一种类似于里尔克的方式，伽达默尔承认，“我们时代的诗已经到了其意义可以理解的极限，也许最伟大作家的最伟大成就，其本身的标志就是面对不可说的东西而悲剧性地无言。”② 然而，无论怎样非具象，现代艺术和诗歌绝不能完全摆脱意义。甚至绝对音乐（absolute music）作为非客观艺术，也仍然“与语言保持着某种隐约的联系”，这一点最终解释了我们对它的性质的感受，即我们谈论它的浅度或深度的可能。“事实上”，伽达默尔说，“所有的艺术创作都向我们每个人提出挑战，要我们去倾听艺术作品用以说话的语言并使它成为我们自己的语言。”③

对语言和意义的强调在这里有着特别的重要性，因为它突出了一切艺术作品的阐释学意味，把与艺术的相遇比之于与语言相遇。在这样的关联中，诗作为语言艺术的意蕴变得明显起来，因为它可以视为一种典范，可以用来理解其它的艺术形式。对于伽达默尔，语言的强调同时也是意义的强调，因为语言的要素只有“借助其意义”才能成为诗的要素。既然许多当代艺术都激进地提出了非客观和非具象的主张，特别重要的事情便是认识到意义在所有艺术形式中的存在，把它们视为以其自己的语言诉说着某种有意义的东西。伽达默尔充分意识到“从客观解释的世界体验中获得解放，似乎是当代艺术的基本原则，”然而他认为：诗在本性上便不能赞同和认可这一倾向。“诗人不可能参与到这一过程中去。语言作为表达的媒介和材料，不可能使自己从意义中充

② Gadamer, "The Relevance of the Beautiful," in *The Relevance*, p. 9.

③ Ibid., pp. 38, 39.

分解放。真正非客观的诗只会是让人听不懂的噪音。"④ 正是在有意义的语言交流的背景中，伽达默尔建议这样来定义艺术作品："某种东西，只有在它要求我们学会理解其形式和内容的语言并用它来解释世界从而交流确实发生时，才能称之为艺术。"⑤

以其对意义和理解的强调，阐释学的艺术概念与解构主义的文本和写作概念形成了有趣的对照。将其视为同一钱币的两面，保罗·德·曼既取消了形式主义，又取消了超越形式主义以便达到文本所指涉的外部现实的"道德律令"，他认为这彼此对立的内在和外在考察都陷入了"那从未遭到疑问的内外两分法隐喻"。他宣称解构主义的符号学现在能够超越意义、理解和释义："通过意识到符号的武断（索绪尔），意识到文学作为'关注自身表达方式'（雅各布森）的自指性陈述，全部意义问题都可以加上括号，这样就把批评话语从释义这一使人衰老的沉重负担中解放出来。"⑥ 因此，解构式阅读的结果就不是意义的可能而是"一种负面保证"、"一种悬置的无知"、"一种甚至不知道是否真在疑问的修辞学疑问。"⑦ 以这种认为适合于批评话语的不可知论预设，保罗·德·曼试图勾划出里尔克作品中的"语音中心论诗学"，这种诗学"使语言的语义功能附属于语音功能"，它在一首又一首诗中，以牺牲语义深度为代价，建立起声音效果的精致结构。按保罗·德·曼的说法，里尔克诗中的语言是"一种媒介，它从自己身上剥夺了所有的资源而仅仅剩下声音。再现和表现的可能都消灭在一种禁欲的自我修行中，这种修行除媒介的形式属性外不能容忍任何指涉。由于声音是语言唯一的财富并且确实内在于语

④ Gadamer, "Composition and Interpretation," in *The Relevance*, p. 69.

⑤ Gadamer, "The Relevance of the Beautiful," in *The Relevance*, p. 52.

⑥ De Man, *Allegories of Reading*, pp. 3, 5.

⑦ Ibid., pp. 16, 19.

言而与语言之外的一切无关，它将始终是唯一可以利用的资源。"[8] 简言之，所有的好诗都是声音的诗而非意义的诗。以德.曼的审美感受，一首诗一旦有了一个主题或意义，它立刻就变得不那么有趣。例如，里尔克的《客赛尔码头》（Quai du Rosaire）把布吕赫（Brugge）城黄昏清澈的水中倒影描写成"die eingeh－angt Welt von Spiegelbildern,"（镜子中孤悬的世界，）它"so wirklich wird wie diese Dinge nie."（变得如此真实，事物不能与之比拟。）倒影中不真实的世界于是成了比岸上城市更真实的奇异现实，而这也许会作为诗中暗含的意义打动读者，令读者想到这首诗是关于布吕赫的："'死去的布吕赫'（Bruges la morte）——如诗人罗登巴赫（Georges Rodenbach）所称——过去一直享有很高的声望，但由于它失去了它的天然港口和中世纪的辉煌，现在已成为人类成就短暂易逝的象征，成为世事无常的象征。"[9] 然而，对于德·曼，这一意义的可能，这一主题的诠释却是"陈腐的"和"较少兴趣的"，而"这首诗的真正兴趣"却出自"由原初的交错配置激发出来的运动的富有和凌乱。"[10] 里尔克诗中的颠倒配置因而并不是主题上的而是听觉上的，它无关乎意义而纯粹是声音。德·曼似乎没有把一般的修辞手法和特殊的音响手法加以区别，在他对"语音中心论诗学"的讨论中，诗在其语言学疆界内创造出来的自主世界，竟完全成了一个只有声音没有意义的世界。对于他，"纯诗"的非具象性是从意义中获得的解放，能指的游戏被视为绝对的，它不指向自身之外的任何东西。诗的审美世界就这样完全脱离了我们日常生活的世界，伽达默尔在艺术体验和人生体验之间设想的那种连续性，于是成了全然不可想象的

---

⑧ Ibid., p. 32.

⑨ Ibid., pp. 40, 41.

⑩ Ibid., p. 43.

东西。在德·曼的读解中，一首诗只有在它成功地把自己从意义中解放出来时才是成功的，而“这种‘能指的解放理论’，”德·曼说，“同时也暗含着完全排除主题的可能。为了成为里尔克称之为‘图象’（figures）的纯诗，就应该从意义的放弃开始，正是这种放弃，打开了通向新的自由的通道。”⑪ 与把诗视为知识和真理的看法相反，德·曼宣称：“诗在它放弃对真理作任何要求的那一瞬间，就获得了最大的说服力。”⑫

里尔克的“歌就是现实”似乎以一种简明而令人难忘的方式表达了“纯诗”的自指性。我们从中获悉：歌就是此在（Dasein），就是现实，或毋宁说，就是此时此地的在。然而对伽达默尔来说，这句诗并未表示意义的蒸发或排除，它恰恰表示着“把意义与存在结合在一起，”因为对里尔克来说，“歌”必然是有意义的。“‘歌即是存在。’——但这是哪一种存在呢？”伽达默尔提出这一问题，是为了把对这句诗的理解从理解为表现了自我封闭的审美世界的思想，引导到阐释学把诗理解为植根于我们的历史性生存，理解为“意义手势”（meaning－gestures）的思想中去。“所有有意向的言说都指向自身之外，”他说，“词汇并不简单地是声音的集结，它是意义手势，像手势一样指向自身之外。我们都知道诗歌的音响性只有通过意义的理解才能获得。”⑬ 这样，在伽达默尔的读解中，里尔克诗句中的“此在”就并不是由完全不同于日常语言的诗歌语言构筑的审美世界，并不是声音或声音效果的聚集，而是与我们每个人的生活有着密切的关联和连续的存在——也就是说，是作为现实的存在（existence as reality）。正像他指出的那样，甚至语言的音响性，也只有通过对意义的理

⑪ Ibid., p. 48.

⑫ Ibid., p. 50.

⑬ Gadamer, "Composition and Interpretation," in *The Relevance*, p. 69.

解，才能得到区分和成为语言的语音单元。在语言学中我们知道：并不是所有的声音都在语音上有意思，只有那些在特定语言系统中被识认为制造了差别、能够产生出不同意义（meaning）来的声音，才被认为具有语音上的意义（significance）。例如，以不同的音调发同样的音，这在英语中并不会改变一个词的语义，然而音调的改变在汉语中却具有语音上的意义，因为它可能表示的是不同的词和不同的意思。这样，从语言学角度看，德·曼把"语音中心论诗学"视为从意义的束缚中获得解放，其基础颇为可疑；尽管他对里尔克许多作品中的倒错配置作了精彩的讨论，他的解构式阅读却未能从总体上对里尔克作出公正的评价。他的批评方法的弱点是显而易见的：他宣称"里尔克最领先的诗歌成就"只能从那些"必然是简略的和谜一般的，往往就只有一个句子"的诗中寻找，与此同时却忽略或低估了里尔克的主要作品，甚至断言："《杜依诺哀歌》的命令式调子与纯形象见解是完全不相容的，"《杜依诺哀歌》和《致俄耳甫斯十四行诗》未能达到里尔克的最高成就，因为它们"从形象修辞反弹和倒退回意义修辞。"⑭

但"纯诗"真地没有任何意义吗？或者，换用不同的表述，难道"纯诗"的阅读也涉及理解和诠释等阐释学问题吗？——伽达默尔在他的多篇论文中多次讨论到纯诗，他试图对这些问题作出简要的回答。他从马丁·路德那里借用了一句话，把诗中的语言说成是" stands written"（Es stehet geschrieben）——意思是自主的和自我完成的。这种自我完成，伽达默尔说，"最为神秘地出现在抒情诗中，在那里我们甚至不能确定融合在诗歌语言中的

⑭ De Man, *Allegories of Reading*, p. 49.

意义，这种情形尤其出现在自马拉美以来的‘纯诗’中。”⑮ “由马拉美蓄意发展的”纯诗就这样作为一个极端的例子，证明了“语言艺术作品与其作为语言的原始显现的不可分离，”——正是这种不可分离使诗变得完全不可翻译。然而，“甚至在这一极端的例子中，”伽达默尔说，“尽管诗中语言具有的音乐性被强化到了最高程度，所存在的问题仍然是一个‘语言’的音乐性问题。诗的形式是由声音和意义之间不断移动的平衡构成的，”正是在诗歌中，词和语言“在最卓越的意义上成为词和语言。”⑯ 无论诗的创造性结合是多么特殊，它仍然是这样一种结合即“一方面具有日常言语的统一性”——这意味着“可理解的言语中逻辑语法的形式在诗歌中仍在发挥作用”，另一方面，“句法的非确定性”则导致了“暗示的自由游戏并由此产生出词的丰富内涵，甚至也导致了那种语义上的重力，这种重力支撑着每一个词并暗示着多种多样的意义可能。”⑰ 按照伽达默尔的理解，纯诗并未从意义的束缚中获得解放，相反它包含着特别丰富的意义可能。在这样的诗中，“声音和意义处于重心的完美平衡中，从而无须任何其它造句手段就达到了话语的统一性。”伽达默尔指出：“这正是马拉美的理想，”但“这并不意味着话语中结合着的意义受到了威胁或已经被消灭。”⑱

每当伽达默尔提到“纯诗”，他总是拿它与马拉美关联，而这，正像罗伯特·伯纳斯科尼（Robert Bernasconi）指出的那样，呈现出“与德里达作富于挑战性比较的可能：因为正是德里达在

---

⑮ Gadamer, "On the Contribution of Poetry to the Search for Truth," in *The Relevance*, pp. 108, 114.

⑯ Gadamer, "Philosophy and Poetry," in *The Relevance*, p. 134.

⑰ Ibid., pp. 134–35.

⑱ Gadamer, "Aesthetic and Religious Experience," in *The Relevance*, pp. 146, 146–47.

《扩散》（Dissemination）中对马拉美的《摹仿》（Mimique）作了‘双段式’读解。”⑲ 如我们在伽达默尔和德·曼对里尔克的阅读之对照中已经看见的那样，与德里达的比较也将是阐释学和解构主义的对照，也将在“纯诗”是否具有意义及诠释的可能这一问题上，显示出理论和途径上的差别。如我们将要看见的那样，意义问题并不仅仅涉及阅读过程中文本困难的解决，同时也关联着整个西方哲学传统所理解的模仿或再现问题。

⑲ N. 15 to the editor's introduction to Gadamer, *The Relevance*, p. 172.

马拉美：空白的意义

德里达曾把柏拉图《斐利布斯篇》中的一段文字与马拉美的文章《模仿》并列在一起，使它们进入文本与文本的近距离辩论。以这种方式，他对哲学式地阅读马拉美和对传统的真实与再现概念提出了质疑。柏拉图的文本提出了模仿与真实的问题，那是在苏格拉底把“记忆与感觉的结合”推举为内在的书写，认为它“可以说就像是把文字写入我们灵魂”并给我们以“真实的意见和见解”，与此同时却把外在的书写斥为不真实，认为它是“内在的书写”在入偏离了已经写入人的灵魂的理想形式时“写出来的虚假的东西”。① 模仿与真实的古典概念，建立在摹本与原版、摹仿与被摹仿、能指与所指严格吻合的假设上，这种吻合力图达到意义与言说在逻各斯中的理想统一。然而这里，和柏拉图著作并列的是马拉美的《模仿》，它响应着另一位

① Plato, *Philebus* 39a, in *Collected Dialogues*, pp. 1118–19.

作者的另一部作品，叙述着一位哑剧丑角的表演。这位丑角（模仿者）用没有写成文字的手势和姿态，同时模仿着谋杀者皮埃罗和他被害的妻子，完成着一场“无言的独白”。这一幽灵似的独白，马拉美说，“苍白得就像一页没有写过的纸，充分保持着其面部表情和手势动作与灵魂的一致。”② 马拉美是从手语写作（gestural writing）的角度谈论这一哑剧的，而他自己的写作又建立在另一个人的写作上，因为他并没有亲眼看见这位丑角的表演而只是从一本书中读到过这一情形。

这种双重或三重的转写给德里达提供了最好的机会去消解本原、模仿、真实等传统概念。阅读马拉美的《模仿》，德里达说，就如同进入“一个镶嵌了许多镜子的文本迷宫”，在那里我们能够发现的只是“对剧本本身的自我复制，这种复制是无限的，因为它具有极大的繁殖力。”③ 换句话说，无论是那位丑角的手语式写作还是马拉美的实际写作，两者都没有原版；它们模仿的仅仅是自己的“文本性”（textuality）；它们并非作为摹本而复制着位于自己之外的原版；丑角的手势和表情也并不涉及此前或此外存在的任何原型。这种说法，对柏拉图意义上的模仿和整个西方哲学传统建立在摹本与原版吻合基础上的概念提出了质疑。“丑角什么也没有模仿，”德里达说，“没有任何东西先于他的手语式写作而存在。没有任何事先为他规定好了的东西。没有一个更高的东西来监督他的写作。他的动作塑造了一个没有语言伴随也没有任何语言事先说到过的形象。这些动作并不与逻各斯有任何逻辑上的关联。”④ 这一连串的否定旨在强调：写作是非再现性的，

② Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 310.

③ Jacques Derrida, *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), pp. 195, 191.

④ Ibid., pp. 194－95.

它是能指的自由游戏。在德里达看来，马拉美的《模仿》也像他的“纯诗”一样，充分而典型地揭示了写作的无所指涉（nonreferentiality），并对传统哲学意义上的真实概念作了颠覆性的破坏。不错，马拉美经常谈到真实、理念、精神世界一类的东西，然而德里达认为：马拉美的言说只具有哲学话语的外观；它只“保留了模仿说的有所不同的结构而并没有保留其柏拉图式的、形而上学的解释——这种解释暗示：某种‘存在’于某处的东西正在受到模仿。”马拉美的文字，表面上看似乎是哲学唯心主义的文学翻版，实际上却不过是“柏拉图主义和黑格尔主义的假相（simulacrum）”；“说马拉美是柏拉图式的或黑格尔式的并不一定就是错的，但却肯定是不真实的。”⑤ 在德里这看来，关于马拉美的纯诗，唯一的真实就是它没有包含任何真实——任何现实（reality）的再现。按照这种解构主义的读解，马拉美简直就像是一位反模仿、反逻各斯中心的诗人和一位解构主义未出现之前的解构主义者。确实，与庞德一起，马拉美被德里达本人视为解构主义的先驱。德里达相信：他们创造了一种形象诗学并造成了“防范严密的西方传统中的第一次突围。”⑥

与德·曼对里尔克的读解一样，德里达对马拉美的解构式读解，一个直接的结果就是对批评中意义的寻找产生深刻的怀疑。这就是德里达为什么要在论《模仿》的论文中批判让-皮埃尔·理查（Jean-Pierre Richard）对马拉美所作主题性解释的原因所在。德里达认为：《模仿》和马拉美的其它作品并不指涉外在于自身的任何东西，因而不可能说它们摹仿、再现或表达了任何东西。然而，德里达说，主题性批评却恰恰把它们视为再现和表达，“它把马拉美的作品说成是一种表现形式，将它还原为它所

⑤ Ibid., pp. 206—207.

⑥ Derrida, *Of Grammatology*, p. 92.

指向的主题；它保留了模仿说的所有特征，尤其是保留了所谓的'辩证性'（dialecticity），这种辩证性与从柏拉图到黑格尔的形而上学有着深刻的关联。"⑦ 这就是说，主题式批评、对意义的寻找、理查的主题概念（主题是多种意义的总和）统统与传统的形而上学相关联，正是为了反对这一形而上学的传统，德里达才认为马拉美的作品是反逻各斯中心的，认为它典型地示范了意义的不可能。例如，德里达声称，经常出现在马拉美作品中的"空白"（blanc），就不能从任何角度去对之作语义学的确定。之所以如此，并不是因为其语义数值（semantic valences）不可穷尽，而是因为在多重意义的总和之外，始终有一个额外的空白，"一个数值之间的空白"，正是这个空白使意义的分化成为可能。⑧ 空白并不是文本的主题而只是敞开了一个空间和构成了文本性的条件，德里达因此认为，任何试图从语义或主题的角度解释马拉美作品的企图，"都可能阻碍其游戏或游移，"将它囊括到"（柏拉图和黑格尔式的）哲学解释即模仿说的解释中去，"使它"不能解释那超越于意义之外的句法。"⑨ 德里达的读解最终走向对意义的全盘抹煞，走向"脱离并游离于其历史极性（historic polarization）之外的能指"的自由游戏。随之而来的必然是一种理论趋向，这种趋向将要，德里达声称，以解构主义的"扩散"（dissemination）取代"阐释学中的'歧义'（polysemy）概念。"⑩

人们可以同意：以有限的眼光将能指的游戏简化成单一的思想，不可能做到公正地处理马拉美作品的复杂性，它必然使作品丰富的句法潜力变得极为贫乏。但人们却禁不住要问：坚持我们

---

⑦ Derrida, *Dissemination*, p. 248.

⑧ Ibid., p. 252.

⑨ Ibid., p. 231.

⑩ Ibid., pp. 236, 262.

从马拉美作品中读到的东西并没有任何意义，坚持所谓“空白”不过是“再一次永远地标明自己是消隐、抹去、无稽，”⑪ 会不会仅仅使我们把文学中的不确定性混同于神秘主义的蒙昧。的确，马拉美自己在诗歌中赋予神秘以很高的价值，然而问题在于：我们要不要将诗歌中的神秘从宗教神秘主义中区分出来。在写于 20 岁的一篇文章中，马拉美已经意识到，“任何神圣的东西要想保持自己的神圣，就必须把自己包裹在神秘之中。”⑫ 对于他，艺术神圣得有如宗教，它的神秘必须避开世俗的眼光，仅仅显现给少数特选的人。年轻的诗人唱道：“啊，古老弥撒书上的黄金扣环！啊，纸草卷上未被亵渎的神秘符号！”这一青春的宣言宣告了马拉美艺术上的精英论和神秘论，按照盖伊·米肖（Guy Michaud）的说法，“它所蕴含的东西几乎可以用来开启马拉美的全部作品。”⑬ 马拉美本人则主张那种能在白纸上暗示出隐藏着的神秘的作品，宣称“在万物之下必有某种神秘的东西。”⑭然而，诗歌中的神秘，如马拉美自己阐明的那样，并不是意义的完全退场，而是在他的诗歌理论中有着明确的意义，那就是：用富于暗示性的语言来创造某种美丽而不可描述的东西所具有的神秘气氛。暗示，那用省略了的语言所作的间接表达，是马拉美的创作原则，正如他对他的朋友于勒·胡惹（Jules Huret）解释的那样：

> 诗是应当一点一点地领悟的，直接描述等于压抑掉四分之三的诗歌享受。暗示才是我的梦想，它完美地运用了那构

---

⑪ Ibid., p. 253.

⑫ Mallarmé, "Hérésies artistiques: L' art pour tous," in *Oeuvres complètes*, p. 257.

⑬ Guy Michaud, *Mallarmé*, trans. Marie Collins and Bertha Humez (New York: New York University Press, 1965), p. 15.

⑭ Mallarmé, "Le mystère dans les lettres," in *Oeuvres complètes*, p. 383.

成象征的神秘，为展示某种精神状态而慢慢召唤某种东西，或者反过来说，它挑选某种东西，并通过逐渐的译解从中召唤出某种精神状态。⑮

这段著名的文字清楚地表明：诗并非某种可以一览无遗，可以直接描述的东西；它是隐隐约约的暗示，掩盖在雾一般的、富于召唤性的、旨在创造某种精神状态或情感氛围的语言之中；阅读的快感就在于感觉到某种虽不确定却十分美丽的东西，它是对某种神秘的体验，这种神秘只能经过长期反复的沉思才能逐渐地获得解释。这里，所说的神秘丝毫也不涉及另一世界（the other-worldlyness）或无以言喻的上帝之道（the ineffable holy Word）；毋宁说，这不过是一种表达方式，它用暗示而非直接描述的方式指向那如括弧或空白般栖居在诗之中央的东西。如同里尔克的无言，马拉美的神秘或空白意指从虚无或乌有中召唤出某种东西，意指包含在诗歌之负面表达中的可能和植根在语言深处的可能。事实上，马拉美的诗歌和诗学对里尔克产生了颇有意义的影响。和里尔克的作品一样，马拉美的纯诗也并未放弃对真实，对意义之丰富可能的追求。以一种使我们想起里尔克的方式，马拉美向魏尔伦（Verlaine）说："诗人的唯一职责、文学的最佳游戏，"就是"对大地作俄耳甫斯式的解说。"（L' explication orphique de la terre.）⑯诗是"解说"的观念，已经暗含着意义的展开，它意味着要在一种理想的美丽形式中重新创造大地——即使俄耳甫斯的颂歌并不涉及任何外在于自身的对象或现实。这一点，在马拉美应列奥·德奥菲尔（Leo d' Orfer）请求而给诗歌下的定义中表达得更加清楚：

---

⑮ Mallarmé, "Sur l' évolution littéraire," in *Oeuvres complètes*, p. 869.

⑯ Mallarmé, "Autobiographie," in *Oeuvres complètes*, p. 663.

诗是表现，它用还原为基本韵律的语言表现存在之各个方面的神秘意义；它以此使我们短暂的生命变得真实，并确立起唯一的精神使命。⑰

这里，语言作为最重要的媒介，表达了人生的神秘意义并以这种方式完成着唯一的精神使命；在诗歌与我们的历史性存在之间，存在着无庸质疑的联系。以还原为基本韵律的语言召唤那不在场的东西，诗人是能够从虚无中，或如马拉美所说，从"作为他内在核心的诗人"中进行创造的——"像一只神圣的蜘蛛，走向已经从我精神中织成的网络。"⑱ 然而，说诗是生命中神秘意义的表达，这究竟是什么意思呢？诗歌所表达的意义是由什么东西和以什么方式构成的呢？如果意义和表达问题确实与再现或模仿问题联系在一起，我们就必须首先弄清再现或模仿的意思。伽达默尔对模仿的讨论，恰恰旨在修正柏拉图—黑格尔唯心主义美学中这一关键术语的理解和从阐释学角度对上述问题作出建议和回答。

我们已经提到过，伽达默尔认为诗的语言是"stands written"，"它就是自己的证明而不承认任何东西能够为它证明。"我们只能从诗歌语言的这一本体论构成中寻找诗的真实性基础。"谈论诗中的真实，"伽达默尔说，"就是追问诗的语言怎样恰恰通过拒绝任何来自外部的证明而获得实现。"⑲ 因而，诗歌语言

⑰ Stéphane Mallarmé, "To Léo d' Orfer, June 27, 1884," in *Correspondance*, vol. 2, ed. Henri Mondor and Lloyd James Austin (Paris: Gallimard, 1965), p. 266.

⑱ Stéphane Mallarmé, "To Théodore Aubanel, July 28, 1866," in *Correspondance*, vol. 1, ed. Henri Mondor with Jean-Pierre Richard (Paris: Gallimard, 1959), pp. 224-25.

⑲ Gadamer, "On the Contribution of Poetry to the Search for Truth," in *The Relevance*, pp. 110, 110-11.

之“代表那写成的东西”，就意味着它代表它自身的真实。诗的语言在本体论上就是有意义的，它并不仅仅是某种信息的载体。在此意义上，诗的语言又是伽达默尔所说的象征，象征既代表自己，与此同时又指向某种超越于自己的东西。它因此而不同于寓言——寓言仅仅为它的寓意而存在。伽达默尔指出：我们应该把对艺术的本体论性质的洞察归功于海德格尔，这一洞察有助于纠正唯心主义美学和把模仿简化为对原型进行复制的说法。象征中的意义，并不是可以从作品外在“形式”中提取出来的“内容”。伽达默尔说：“象征并不简单地指向某种意义，它只是允许意义自己呈现。象征再现了意义，但‘再现’的意思并不是一种东西代表了另一种东西——就仿佛它是一种取代或替换，是一种不那么真实不那么直接的东西。相反，那被再现的东西本身就显现在唯一适合于它的方式之中。”[20] 象征性再现因此不能理解为存在之替身，而应理解为存在之满溢、存在之拓展即“某种东西通过再现而获得了存在之增长。”[21] 这种理解赋予模仿的概念以全新的意义，伽达默尔说：它“丝毫不同于对某个已经被我们熟悉的东西的纯粹模仿。毋宁说，它暗指某种东西以这样一种方式获得再现以至它显现为感性的丰富。”[22] 事物的感性存在在象征性再现中非常重要，它意味着艺术并不仅仅是意义的复制——特别是表现为抽象概念的意义的复制。伽达默尔不同意黑格尔把美定义为“理念的感性显现”，因为这一定义最终赋予抽象的哲学概念以优越于感性艺术语言的地位。在追问艺术究竟传达了什么时，伽达默尔说，重要而必不可少的洞察是：“不能简单地谈论意义的转移或意义的中介，因为这就已经把艺术体验同化到对以理论

---

⑳ "The Relevance of the Beautiful," in *The Relevance*, pp. 34, 35.

㉑ Ibid., p. 37.

㉒ Ibid., p. 36.

理性为特征的意义的普遍期待中去了。”而这恰恰是黑格尔的错误所在。

> 黑格尔和唯心主义者把艺术中的美说成理念的感性显现，从而使柏拉图善与美统一的洞见得以复活。然而，同意这种说法就是假定艺术中的真理可以被哲学——这种哲学把理念视为把握真理的最高形式——所超越。唯心主义美学的弱点在于：它不能理解艺术是作为真理的独特显现而与我们相遇，它的独特性是无法超越的。象征的意义就在于这种悖谬的关联，它体现甚至是赋予了它的意义。艺术只能以其对纯粹概念的抵抗与我们相遇……从而象征的实质恰恰在于：它并不与一种能够用知识性术语予以复制的最终意义相关联，它仅仅把意义保存在自身之中。㉓

这一艺术在本体论上就有意义的观点不是把一部作品视为真理或意义的载体，而是认为它本身就是真实的、有意义的。自我实现的诗歌语言本身就代表着真实并把意义保存在自身之中。在此意义上，我们可以说里尔克的“歌即此在”是在诉说自己的本体论身份。正是在这样的背景中伽达默尔指出：艺术与语言之间有不可避免的关系，所有的艺术创作都向我们发出挑战，要求我们倾听它所使用的语言。即使在极端的例子如无标题音乐中，这种关系也仍然存在，因为“我们用同样的耳朵听音乐的凝练表达，而在另一种情况下，我们则试图用它理解语言的意义。在音乐的无言之语和通常的语言交流之间，存在着无可否认的联系。”㉔ 与其它艺术形式相比，诗歌更是语言性的，也就是说，

㉓ Ibid., p. 37.

㉔ Ibid., p. 38.

充满了潜在的意义。伽达默尔说，“艺术的语言意味着意义的过剩，这意义就在作品本身之中。把艺术语言从所有概念化翻译区分开来的不可穷尽性，恰恰就在于这种意义的过剩。”㉕

伽达默尔对唯心主义美学把意义还原为抽象概念的批判，揭示了从柏拉图到黑格尔的传统理解中再现或模仿概念的缺陷。在这方面，正如伽达默尔本人所说，阐释学与解构主义对西方形而上学传统似乎有着同样的不满。㉖ 然而，两者之间仍存在关键性的差别：德里达在拒绝再现这一传统哲学概念时也拒绝了意义，他因此把语言视为能指的自由游戏；伽达默尔则使模仿这一希腊术语摆脱了唯心主义的错误使用，并因此而保留了文学与艺术中意义的可能。阐释学强调意义，强调传达与交流，强调艺术作品所具有的当代性，强调在艺术体验和日常存在之间存在着基本的联系。所有这些，都意在使艺术体验成为整个人类体验的一部分，在这个分裂的、自我封闭的时代，它仍然肯定着美的相关性。正像弗雷德·多尔迈尔（Fred Dallmayr）指出的那样，在伽达默尔的阐释学中，体验作为“建构”（Bildung）或“熏陶”意味着公共性格的形成，“它完全不同于抽象概念的强行灌输，不同于外在的体制化教育。毋宁说，类似于伽达默尔式的对话，它涉及到一种彼此之间的相互开敞，涉及到冒险式地投身于个人和社会转变的阵痛。”因此，它“完全不同于当前自由社会中流行的不参与和不关心——这种态度也间接地（或作为一种倾向）出现在德里达逢场作戏的审美倾向中。”㉗ 换句话说，阐释学对意义的

㉕ Gadamer, "Aesthetics and Hermeneutics," in *Philosophical Hermeneutics*, p. 102.

㉖ See Gadamer's essays which form part 2 of *Dialogue and Deconsturction: The Gadamer – Derrida Encounter*, ed. Diane P. Michelfelder and Richard E. Palmer (Albany: State University of New York Press, 1989), pp. 75 – 125.

㉗ Fred Dallmayr, "Prelude: Hermeneutics and Deconstruction: Gadamer and Derrida in Dialogue," in *Dialogue and Deconstruction*, ed. Michelfelder and Palmer, p. 91.

强调确认了个人与社会的关联，它把人的体验视为参与，视为自我在与他者的相遇中发生改变。意义，不是存在于意义之中和为了意义本身，而是出于相互投入的目的而存在于思想与思想的富有成果的交流中。

以这种思路，我们就可以理解阅读的重要性——它从部分与整体的阐释学循环中建构出意义。伽达默尔指出："阅读并不纯然是逐字逐句地细读，它是在整体预期的指引下对作品作持续不断的阐释并最终在个人身上获得其全部意义的实现。"㉘ 阅读困难的文本（例如马拉美的纯诗）是一种挑战，这种挑战的快感恰恰在于破译文本的奥秘和意义的模式——即从正确的角度看待谜一般的文本，从而不同的符号和片断最终都能各得其所。意义往往来自某一特定的角度，哪怕仅仅是暂时的、瞬间的。无论能指的游戏是多么难以驾驭，无论其扩散的渠道和方向是多么歧异，语义和句法的因素总能将能指的自由游戏形成一个可以理解的模式。一部文本可以由多种写法构成其复杂的关系网络，但正如罗兰·巴尔特所说，"有一个地方可以汇聚这种多样性，这地方就是读者。……文本的所有问题都毫无遗漏地写入读者。"㉙ 甚至解构主义批评家也发现不可能将意义彻底放逐。在《扩散》的译者前言中，芭芭拉·约翰逊（Barbara Johnson）试图打消人们对解构主义的怀疑即怀疑它是"一种文本上的汪达尔主义，* 专门用来证明意义的不可能。"用她的话说，解构主义是"从寓于文本自身的意义冲突中产生出来的谨慎揶揄。"它是一种批评方式，

㉘ Gadamer, "The Relevance of the Beautiful," in *The Relevance*, p. 28.

㉙ Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Image – Music – Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 148.

* 汪达尔主义（vandalism），一种出于无知或出于恶意而对文化艺术进行肆意破坏的态度或倾向。

——译者

这种批评方式暗示："文本表意的方式不只一种，其内涵的显隐也程度不等。"㉚ 克利斯多夫·诺利斯（Christopher Norris）也在论德里达的专著中否认解构主义"宣传了文本不可能'指涉'它的修辞王国之外的世界。"甚至德里达本人也承认：尽管"严格地讲"，诸如"写作"、"褶缝"、"文本"这样的能指已经不再是能指，"我们还是可以基于某种概念上的策略，权且称它们为'确指的'能指。"㉛ 以这种思路，我们也可以把解构主义理解为一种负面运作的读解方式，这种读解虽然并不完全否认意义，却的确对批评家——在他并未批判地意识到其形而上学的前提时——提出的意义或主题提出了质疑。

不管怎样，德里达对《模仿》的读解使我们注意到一个马拉美经常强调并赋予了象征意义的观点，这就是：他的写作来自纸上的空白或乌有。马拉美经常把写作说成能指在白纸上的自由游戏，说成人对"白纸涂鸦的爱好。"㉜ 他的许多诗确实仿佛无中生有地游戏于文本性的悖谬。这方面最好的例子是他的十四行诗《空瓶》（Surgi dela croupe et du bond）。如洛伊德·奥斯汀（Lloyd Austin）指出的那样，要理解这首诗，最重要的一点就是要在该诗随着读者的眼睛而移动时，紧紧跟随着它的节奏。我们首先看见的是一只空空的花瓶，瓶中没有花来使这痛苦的黄昏变得欢快；从本来应该有花的地方，我们发现的仅仅是一个破碎的瓶颈。但是突然，一个声音直接对我们说：

> Je crois bien que deux bouches n' ont
> Bu, ni son amant ni ma mère,

㉚ Barbara Johnson, intro. to Derrida, *Dissemination*, p. xiv.

㉛ Derrida, *Dissemination*, p. 252.

㉜ Mallarmé, "Quant au livre," in *Oeuvres complètes*, p. 370.

Jamais a la meme Chimère,
Moi, sylphe de ce froid plafond!

我相信那两张嘴，
我母亲和她的情人，
都没有从那只怪兽啜饮，
我，这冰冷的天花板下的精灵！㉝

按奥斯汀的说法，这声音来自那“并不存在的玫瑰，一个精灵般守候在冰冷的天花板下的幻影。”㉞ 这幻影般的玫瑰告诉我们：它并不存在，因为它并未出生，它母亲和母亲的情人并未彼此相爱。从而存在的就只是一只空着的花瓶，花瓶里什么也没有，只有 I' inexhaustible veuvage（无尽的孀居）——也就是说，只有不育和无孕。空着的花瓶拒绝“A rien expirer annoncant/ Une rose dans les tenebres.”（嘘出任何声音来宣布/ 那枝隐藏在黑暗中的玫瑰。）然而，花的缺席却导致诗的出现，文本中央的空白成了文本性的起源。因为，这首诗正在向我们讲述它的主体的不存在，讲述那并未出生的玫瑰和它那并未恋爱的母亲。奥斯汀说：这首诗的基本主题或悖谬就在于，“它召唤一株不可能出生的玫瑰。”他因此认为这首诗表达了痛苦，“表达了不顾一切地致力于不可能的创造，”这种创造可能关系着“马拉美生命中的大问题，关系着他创作那部‘大作’的梦想，而这一创作又被证明是不可

㉝ Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 74.

㉞ Lloyd Austin, "The mystery of a name," in *Poetic Principles and Practice: Occasional Papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 71.

能的。"[35]

我们知道，马拉美想象过一部"大书"，它被视为宇宙的终极（telos），"世间存在的一切，都是为了结束在一本书中。"[36] 他毕生都沉迷于一种想法，想要完成这一非个人的大作，写出这部大书。他告诉魏尔伦，他坚信："总地说来只有一部作品，所有已经写出的作品，包括天才之作，都在不知不觉中企望着它。"[37] 由于马拉美曾说到诗人对大地所作的俄耳甫斯式的阐说，并认为这种阐说关联着这部大书的写作，我们便可以设想：在他对这部大作的想象之下，隐含着他对洋溢在俄耳甫斯神话中的语言魔力的相信。然而，具有反讽意味的是，马拉美的大书一直没有写出来，而那不在场的玫瑰所表现出来的痛苦，奥斯汀说，却揭示了马拉美不能创造的焦虑。这也许可以解释马拉美为什么把自己所有完成了的作品视为草图，视为"怀着对某种更好东西的期待而作的习作，就像在开始写一部作品之前试一试笔尖。"[38] 在马拉美身上，我们仿佛看到了对不可言说的东西的神秘渴望，它鼓舞和催促着诗人去写作，却从不让他达到他终极的目标。对马拉美来说，他已经写成的东西并没有多大意思，它们不过是学步伊始的习作；而那并不存在、并未写出的"书"却构成了他宏伟计划中真正重要的部分。这一有趣的情形使我们想起了维特根斯坦，他在论及自己的作品时也给予无言的文字即从未写出来的文字以更高的地位。与从未写出自己"大书"的马拉美一样，维特根斯坦也告诉自己的一位朋友，他本来打算在《逻辑哲学论》的序言

[35] Ibid., p. 72.

[36] Mallarmé, "Le livre, instrument spirituel," in *Oeuvres complètes*, p. 378. See also p. 872.

[37] Mallarmé, "Autobiographie," in *Oeuvres complètes*, p. 663.

[38] Mallarmé, "Bibliographie de l' Édition de 1898," in *Oeuvres complètes*, p. 77.

中写入下面这段话："我的作品由两部分组成：这里的一部分加上所有我未曾写出的部分。而真正重要的恰恰是第二部分。"[39]

如果没有写出来的文字是这么重要，我们就不难理解马拉美为什么如此强调空白和缺席，甚至不妨称他的诗学为"无言诗学"。在马拉美看来，诗是无声的音乐，它寓于"话语中没有说出的部分"，犹如"潜伏在文本下面的气氛或情调。"[40] 对没有说出和不可表达的东西的渴望，为马拉美对间接暗示的强调提供了一个理论的前提，在这方面，他对象征主义运动的影响不可低估。不过，在马拉美那里，无言并不等于否定语言，相反它具有言说和歌唱的无穷可能，或如里尔克所说，它包含着"言说之根"。不存在的玫瑰成了象征，它完美地象征着无言的巨大潜力，而我们也可以不跟着奥斯汀走，不把这首诗视为表达了痛苦，"表达了不顾一切地致力于不可能的创造，"而把它视为象征着自己的创造，象征着诗歌从空白和乌有中诞生。的确，与其说这首诗表现了语言的焦虑，不如说它表现了语言的魔力——它召唤并创造出了那些否则即不存在的东西。我们还记得这正是马拉美所谓诗的神秘意义之所在——创造出隐约于故意的隐晦和模糊中的富于暗示的气氛。在这方面，著名的《牧神午后》（L' Apres－midi d' un faune）是一个精彩的例子。[41] 在这首诗中，夏日午后闷热的空气，整个场景的不确定（究竟这是牧神对实际发生过的事情的回忆，还是幻想中在宁静的西西里沼泽边俘获了两个神女的想入非非），那从他的芦笛中流出的睡意朦胧的乐曲，那"宏

---

[39] Ludwig Wittgenstein, letter to Ludwig von Ficker; quoted in Janik and Toulmin, *Wittgenstein' s Vienna*, p. 192.

[40] Mallarmé, "Le mystère dans les lettres," *Oeuvres complètes*, pp. 386, 387.

[41] For the French original and English translation, I quote from *French Symbolist Poetry*, trans. C. F. MacIntyre (Berkeley: University of California Press, 1958), pp. 56－63.

亮而徒然的单调乐句”，那在埃特纳山顶抢走维纳斯的炽热野心，那因此而产生的罪感和对惩罚的恐惧，以及，这些喧嚣最后都由于牧神再次陷入沉睡和“沉入正午的无声”而归于宁静，——所有这一切，共同创造出一种昏昏欲睡的气氛，创造出梦与幻想的气氛。这种气氛与这首诗的主题和象征主义诗歌理论极相适宜。这种幻想与现实的模糊不定，对马拉美的诗学原则作出了成功的说明，因为正如罗伯特·格里尔·科恩（Robert Greer Cohn）指出的那样，在这首诗中，“模糊不定本身成了整首诗的主题。”[42]

更进一步讲，牧神也可以视为诗人的象征，他“在虚无之中”创造，他的创造来自梦、记忆和想象。尽管意识到神女可能是欲望和幻觉的产物，她们的亲吻不过是“甜蜜的乌有”，这位牧神还是游戏于其中，试图以歌声召来她们美丽的形象。像里尔克的俄耳甫斯，牧神的歌也使所有那些树木、鲜花和林中的场景进入存在。通过这种召唤，牧神说：

> Ne murmure point d' eau que ne verse ma flûte
> Au bosquet arrosé d' accords; et le seul vent
> Hors des deux tuyaux prompt à s' exhaler avant
> Qu' il disperse le son dans une pluie aride,
> C' est, à l' horizon pas remué d' une ride,
> Le visible et serein souffle artificiel
> De l' inspiration, qui regagne le ciel.

> 在撒满和谐的小树林中，唯一低语着的，
> 是从我的笛声中流出的泉水；唯一的风，

[42] Robert Greer Cohn, *Toward the Poems of Mallarmé* (Berkeley: University of California Press, 1965), p. 17.

来自芦笛中呼之欲出的气息。在它用声音
散布那干瘪的不孕之雨之前，
在那空白的、没有污染的地平线上，
它是可见而静穆的、人为的
神灵气息，它重新回到了天上。

这里，芦笛中流出的乐曲成了树林中涌出的泉水，口中的呼吸成了轻柔的风；自然的场景就这样随着人为的、诗中的意象而出现，所描绘的景象也由于诗歌的咒语，由于那有节奏的呼吸而成为实际存在的东西。像前而提到的里尔克的十四行诗一样，在这首诗中，乌有的东西在想象中发生，而在这个想象的世界中，诗是“唯一的风”，是“人为的神灵气息”。马拉美的隐喻令人惊叹地预言了里尔克的诗句——“不同的气息，与一切都无关。那是神灵的气息。那是风。”我们也不妨回忆里尔克的俄耳甫斯组诗：“那轻轻吐出的气息，你这看不见的诗！……我和着韵律从中诞生。”（2，1）在一首名为《圣者》的短诗中，一个美丽的意象表现了乌有和空白在诗歌创作中的重要性，表现了无言的沉默在音乐或诗歌中的意义。在那首诗里，马拉美把他的缪斯、音乐的保护神塞西利亚（St. Cecilia）说成他诗歌的保护神。这位缪斯在无言的含蓄中所说的东西远远多于直接的言说，因为，在她用手抚摸天使翅膀上的羽毛时，诗人形容她仿佛正弹奏着无声的乐器，是最了不起的“无言诗人”。

陶潜：淳朴的挑战

如果精神运动像黑格尔《美学》中设想和描述的那样不可避免地会导向内在想象与外在表达的分裂，那么，它毕竟并没有创造出语言问题而只是从哲学角度强化了这一问题。荷马、莎士比亚、席勒的例子都提醒我们：诗歌在言说上的困难并不仅仅是现代诗人如艾略特、马拉美、里尔克等人的危机，而是西方文学传统中始终就有的难题。另一方面，陆机这位三世纪的中国诗人则提供了又一例证：他的《文赋》清楚地表明：言说的焦虑在中国诗学中也同样受到恒久的关注。对语言和诠释的复杂性，中国诗人一直有着强烈的感受，这种感受在陆机的诗学论文中已经十分明显，稍后则进入更为自觉的层面并以这种或那种方式在中国诗歌中具体化。这种诗性感受——我更宁愿称它为中国传统中的阐释学感觉——在中国四世纪的大诗人陶潜（365—427，也称陶渊明）的作品中显露出来。他的诗和散文往往言及言说的困难，而他独特的平易风格，则体现了他对语言性

质的深湛理解，显示出他为克服语言固有的局限而作的微妙运用。

我们不妨回忆一下陆机把诗歌语言问题说成是“恒患意不称物，文不逮意，盖非知之难，能之难也。”① 陶潜之前和陶潜时代的中国诗歌，在很大程度上可以视为对这一难题作出的反应。它们极为挥霍地滥用辞藻，拼命试图平衡语言的无力。那个时代的“赋”极尽奢侈夸张之能事，而诗在所谓的六朝时期则以绮丽矫饰著称。在竭力克服语言的无力方面，陶潜时代的诗似乎忘记了真正的问题正如陆机敏锐指出的那样是所谓“非知之难（而）能之难也。”显然，这一问题是不可能通过用辞藻堆砌出一个庞然大物来获得解决的。在这样的背景下，陶潜的诗一出现便给人以耳目一新的惊异，因为它不同于同时代诗的，恰恰是它用词上的极其俭约，以及风格上的朴实无华。面对陆机提出的语言难题，陶潜的解决方案是如此迥然不同于同时代人的追求，他的诗在他们眼中是如此怪异，以至他在他那个时代和此后的一段时间里根本就没有被认真当成是一位诗人。当然，从那以后，他一直被推崇为中国文学史上最重要的四、五位诗人之一，然而他和其他与之匹敌的诗人仍有很大的不同——杜甫（712—770）、李白（701—762）、屈原（约公元前340—278）等都是迅速便得到承认并被推举为极具才华的诗人，陶潜在中国古代文学中的经典性地位却直到他死后五百年左右才稳固地建立起来。正如钱钟书在考察陶潜文学声誉从晋到晚唐的盛衰时指出的那样，“渊明文名，至宋而极。”② 对陶潜诗歌价值承认的推迟，提出了一个极具阐

① 陆机，《文赋》序，见萧统《文选》，1:239。

② 钱钟书《谈艺录》增订本（北京：中华书局，1984），88—93页，关于陶潜，参见：Kang-i Sun Chang, *Six Dynasties Poetry*（Princeton: Princeton University Press, 1986）, pp. 3-46.

释学兴趣的问题。

在观察新的文学作品可能的接受模式时，汉斯·罗伯特·尧斯指出：最初的观众可能作出的反应，很可能取决于该时代特定的"期待视野"（horizon of expectation）与新作品对读者审美感受力提出的要求两者之间的距离或悬殊。一部真正富于原创性的作品，如果它挫败或斥责了读者的期待并向他们的审美感觉提出挑战，该作品的价值就可能需要很长时间才能够得到承认和欣赏。""因此也就可能发生这样的事情，"尧斯说，"该作品的真正价值长期得不到承认，直到'文学的进化'终于以新形式的现实化而进入视野，这才破天荒第一次使人能够发现理解那被误解了的旧形式的途径。"③ 在这一点上，陶潜在中国文学史上的被接受是一个很好的例子。陶潜诗歌的价值在传统批评中的戏剧性变化之所以有意思，并不仅仅因为它让我们知道了审美趣味和审美判断的反覆无常，同时也因为它向我们表明（当陶潜的作品终于被视为经典时）：在中国诗歌的读解中，什么样的表现形式被接受为具有最高价值的和最有意义的，什么样的风格特征成了人们熟悉的期待视野的一个组成部分。

从一开始，陶潜平易质朴的语言就既向读者也向批评家提出了一个难题，因为它的透明性很容易模糊其价值和意义。自己也是一位诗人，其精致风格在那个时代颇受崇拜的颜延之（384—456）为陶潜写了一首赞诔，当他盛赞陶潜的道德品格时，实际上却忽略了他的文学价值，仅仅提到他"文取指达"这一点。④ 的确，这样说是一种褒举，因为颜延之是在暗引孔子说过的话——语言的正确使用是"辞达而已矣"。⑤ 然而，在这样做时，

---

③ Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, p. 35.

④ 颜延之，《陶徵士诔》，《文选》3:791。

⑤ 《论语·卫灵公》。

他却默而不宣地把陶潜的作品贬低为缺乏精致的典饰和修辞上的光华——而这些正是他和他的同时代人极为推崇的。这样一来，陶潜的作品在当时大多数读者眼中便必然是粗糙和缺乏色彩的，它的特征是如此地缄默少言和质朴无华，以至他的同时代人中竟没有一个人把他视为诗人而给予高度评价。这也许可以解释为什么陶潜死后一百年内成书的两部重要批评著作都奇怪地忽略了陶潜，因为刘勰（465？－522）的《文心雕龙》和钟嵘（459—518）的《诗品》都没有能够对他做到公正——前者根本就没有提到陶潜；后者则把他的诗归入"中品"，也就是说仅仅具有次要的意义——虽然他也称赞他是"古今隐逸诗人之宗"。⑥ 很有可能，陶潜简直就与他的时代不合拍，因为他既没有写那种味同嚼蜡的"玄言诗"——那是他年轻时代的文学风尚，也没有追随那种华而不实的诗风——这种诗风正越来越在他的同时代人身上成为占主导地位的写作方式。正像孙康宜（Kang－i Sun Chang）评论的那样，"他完全是孤独的，因为他生活在一个过渡时期，并且被一套直接与他自己文学趣味相悖的诗歌标准所评判。"⑦ 较早的批评家的裁决正是这样：陶潜在写作上最多也只有黯淡无光的表演，他的语言是那样的简易平直，以至就没有真正的诗味。甚至杜甫，盛唐时期的伟大诗人，尽管对陶潜怀有深深的敬意，仍然认为很难欣赏他那枯索乏味的语言：

> 陶潜避俗翁，
> 未必能达道。
> 观其著诗集，

---

⑥ 钟嵘《诗品》，见何文焕辑《历代诗话》，1:13。

⑦ Chang, *Six Dynasties Poetry*, p. 13.

颇亦恨枯槁。⑧

问题在于：为什么陶潜要使用这种许多诗人都认为无力用来作诗歌表达的“枯槁”语言呢？为什么在绚丽的辞藻被接受为他那个时代的标准时，他却要选择以一种零度风格来写作呢？当我们读他的诗文时，我们很快便明白：陶潜从未试图追随他那个时代的潮流和趋势——在生活和诗歌写作上都是如此。一千五百多年来，他一直因其道德上的正直而著名，人们喜爱陶潜拒绝在上司面前屈辱自己并宣称“我岂能为五斗米折腰向乡里小儿”的故事。⑨ 以这种傲岸的语言，他放弃了他卑微的官职，并且，就像一位“憨第特”*的先辈，他退回去照料自己的园地，过着农夫的生活。陶潜的身上有某种倔强和勇气，这使他在自己选择的道路上成为孤独的行者，同样，这种矢志不屈的独立精神也造就了他的为人和他的诗。Le style est l' homme（风格即人）也许是一个富于欺骗性的陈词滥调，但在陶潜身上，生活风格和写作风格却有着密切的关联，因为两者都是经过深思熟虑后作出的选择，两者都以简朴作为明确的特征。传统的批评推崇陶潜道德人格上

---

⑧ 杜甫,《遣兴五首》,仇兆鳌《杜少陵集详注》,共十册(北京:文学古籍,1955),4:21。

⑨ 这个故事最早见于沈约《宋书》卷93陶渊明传，后来的作者大多由此发挥。萧统在其陶渊明传中也重述了这个故事。

* “憨第特”(Candide)，伏尔泰同名小说中的主人公。该书叙述纯朴青年憨第特和他倾心爱慕的公主居内贡以及他的老师、乐观主义空论家邦葛罗斯在经历了种种无妄之灾后，终于认识到这个世界并不完善，唯一可以使人免除烦闷、纵欲和饥寒三大害处的只有工作，因此最后结论还是“种我们的园地要紧。”此书中译本（傅雷译）原名《憨第特》，后来改名为《老实人》，但由于法文中的“憨第特”既有“老实人”也有“天真汉”的意思，所以在被其他人单独提到的时候，往往又被译成“天真汉”，这就很容易与伏尔泰的另一部小说《天真汉》中的主人公相互混淆。为了避免这种混淆，这里仍按傅雷原来的译名译为憨第特。

——译者

的正直，推崇他的诗具有的陶冶和教化作用，却在极大程度上忽略了：他对自然和人生中他认为真正有价值的东西的忠贞，也同样决定了他对语言的使用。尽管有些过份简单，钟嵘的基本概括——“古今隐逸诗人之宗”——还是勾划出了陶潜诗歌和人格中最显著的特征：他对官场中的虚伪和装腔作势的厌恶，对隐伏在政治生涯每一个角落中的危险的明了，对自己家园中那种简朴乐趣的欣赏，对自然的热爱，对精神的纯真（它从其语言的纯粹中显露出来）的热爱。尽管如此，许多批评家还是忽略了他对风格特征的寻求——这种风格特征能够以一种与之相符的形式表现他如此珍爱的简易淳朴。人为的矫饰与天然的自发是彼此不相容的，对这种不相容的感觉，是他拒绝采用同时代绮丽风格的主要原因。他因此而逃避所有的人为矫饰，而这也许正好解释了为什么他的模仿者中很少有人能够成功地达到他的风格效果，因为他们不过是试图模仿这种理想化了的简朴，而陶潜却实际地“过着”这种农夫式的生活。陶潜的生活和人格是如此紧密地交织在他的诗中，以至要理解他的诗及其风格特征，就必须理解他体现在诗中的生活，——在此意义上，我们似乎有可能把他的作品读作他的诗体自传。说他的诗是“自传”，是指在他的许多诗中，诗人成了他自己作品的主体，他讲述着自己的田园生活，评论着这种生活的意义。然而更重要的是：这一自传是“诗体的”，因为我们对他生活和人格的知晓，主要通过阅读他的诗，而陶潜作为一位农夫和隐士的形象，也是由他自己在自己作品中创造出来的。这样，我们对陶潜的阅读就应该同时注意到文本的语言和从文本中延伸出来的因素——即造就他的诗并且被他的诗所造就的生活体验。只有在诗歌语言的本体论意义上，我们才能把陶潜的作品说成诗体自传。

两项较近的研究明确意识到了陶潜生活和作品之间复杂的关系，并且把他的诗看成是有意识地塑造着自己的自我形象。孙康

宜在她那本论六朝时期诗歌的著作中，用了整整一节来阐述陶潜的作品是诗歌体自传。她认为这些作品显示出“一种想要确立自己最终的自我实现的愿望。”⑩ 把陶潜的诗放在当时的文学环境中读，孙康宜特别提到的是陶潜独特的自我感和独一无二的个性，她认为陶潜富于个性的声音使他的诗回归到“古代的抒情倾向”，“脱离了支配文坛达一个多世纪的话语模式。”⑪ 陶潜平淡的风格、他在他那个时代的原创性，本身就是“他自己个性的表达，”是“自我表现的符号。”⑫ 对个性的强调，为理解陶潜的语言风格向同时代读者提出的挑战，以及当时的读者在面对这一挑战时感到的困难，提供了一个很有帮助的参照。在陶潜的诗歌中，孙康宜说，想象中的自我实现和自传式的反思之间的界限往往变得模糊，诗人“似乎看不出在虚构和自传之间有什么必然的冲突。”⑬ 当然，当运用到陶潜的作品上时，“自传”这个词的词义是宽泛的和引伸了的，因为陶潜的诗并没有不断地讲述自己的生活，因面也就有充分的合法性去进行虚构。孙康宜正确地认识到了这点，她评论陶潜的诗是“泰然平衡于实际与虚构之间”，而诗的力量则“恰恰在于这一双重功能。”⑭

在一篇论中国诗歌里诗人自我形象的论文中，宇文所安（Stephen Owen）也把陶潜视为“第一位伟大的诗体自传作者。”⑮ 他认为：“真实性无疑是自传的首要关注，”然而这种真实性却由

⑩ Chang, *Six Dynasties Poetry*, p. 16.
⑪ Ibid., p. 12.
⑫ Ibid., p. 16.
⑬ Ibid., p. 25.
⑭ Ibid., p. 16.
⑮ Stephen Owen, "The Self' s Perfect Mirror: Poetry as Autobiography," in *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T' ang*, ed. Shuen-fu Lin and Stephen Owen (Princeton: Princeton University Press, 1986), p. 78.

于作者本人的出场——不是如其本然而是如其希望地出场——而遭到破坏；自传中塑造的自我形象因而始终是可疑的，他牵连着作者想要出现在读者面前的欲望，在这样的自我形象中，“人不再是天性与行动的天然结合；他具有了双重性，其外在的形象隐匿、遮掩、歪曲了某些真正隐蔽的天性。”⑯ 这样，在把陶潜的诗读成“自传”的同时，宇文所安对它的真实性提出了疑问，并认为他作为农夫和隐士的自我形象不可避免地包含“一种双重性——真实的自我和表面的角色。”⑰ 以这样一种读解，陶潜的语言完全不是什么平淡、质朴、透明的，它被看成是一种表面的手段——隐匿、遮掩、歪曲着诗人真正的天性；于是，读陶潜的诗，就要穿透其表面的平淡质朴以便接触到诗人真正的、具有复杂多面性的自我。例如，在一组以《归园田居》为题的诗中，第一首便可以读解为提出了“双重自我”的问题。宇文所安假定我们很可能把诗中的说话者当成“纯粹的农夫”，结果却发现这农夫事实上就是陶潜——一位很有头脑、很有自我意识的诗人，他和作为“一般”庸众的我们拉开了距离：

少无适俗韵，　性本爱丘山。
误落尘网中，　一去三十年。
羁鸟恋旧林，　池鱼思故渊。
开荒南野际，　守拙归园田。
方宅十余亩，　草屋八九间。
榆柳荫后檐，　桃李罗堂前。
暧暧远人村，　依依墟里烟。
狗吠深巷中，　鸡鸣桑树巅。

⑯ Ibid., pp. 74, 75.
⑰ ibid., p. 78.

户庭无尘杂，　虚室有余闲。
久在樊笼里，　复得返自然。⑱

宇文所安说：尽管诗人宣称他在返回自然的“朴拙”中获得了内在自我与外在角色的统一，诗的文本却泄露了它的双重性即诗人作为农夫与他渴望成为农夫之间不可避免的分裂，因为这种渴望已经证明了他并不具备农夫的天然淳朴。不过，这首诗之所以富于魅力，却恰恰因为它显示了“渴望淳朴的复杂欲望而不是淳朴本身。”⑲ 在这首诗中，宇文所安说，这一复杂的欲望被淳朴的语言外观精心地掩盖起来，然而一位好读者却应该能够看穿这一表面。“应该最后说一句的是，”宇文所安说，“陶潜并不像他自己声称的那样是一位质朴和直率的诗人。”⑳ 他不仅对诗人声称的淳朴表示怀疑，而且对陶诗令人丧失戒备的质朴和我们对这种质朴的信任表示怀疑。既然陶潜自觉意识到了隐匿在表面下的复杂自我，一位有头脑的读者就应该学会不信任那种表面，并对出现在文本中的诗人形象提出疑问。那些相信陶潜是一位农夫的人很可能会受到愚弄或震惊。“我们犯了一个错误，”宇文所安以这些读者的口气说，“我们以为这是一位农夫，结果他却是陶潜。”㉑

的确，有怀疑精神的读者可能会深入到心理和文本的深层结构中去进行探索，然而在翻开陶潜的诗集时，谁会想象那些诗是一位“纯粹的农夫”写的呢？大多数中国批评家和注释者都把陶潜看成一位远离喧嚣人群的隐逸诗人——这一形象从陶潜自己的

---

⑱ 逯钦立编注《陶渊明集》（北京：中华书局，1979），40页。

⑲ Owen, "The Self' s Perfect Mirror," in *The Vitality of the Lyric Voice*, ed. Lin and Owen, p. 77.

⑳ Ibid., p. 81.

㉑ Ibid., p. 79.

作品中得到了支持。有些人也提出说：尽管陶潜声称他热爱山林丘壑，事实上他却深深关注着他那个时代的政治形式——这种观点也能从他的诗中找到某些文本佐证，然而，在中国批评史上，却从来没有人把陶潜当作普通的农民。也许在这一点上，我们应设想宇文所安假定的读者的天真只不过是一种修辞上的策略，是为了给自己的怀疑，给自己对陶潜淳朴的不信任设想根据。但宇文所安的怀疑却从未怀疑过自己的前提和假定——它从未让“双重性”这一概念经受同样严厉的质问，从来追问这种“双重性”，这种“外在表面”和“真正隐蔽的天性”之间的脱节是否事先假定了一个再现的概念即摹本与原版之间的吻合——或者，这种“双重性”是否建立在把中国诗歌视为没有任何虚构介入的人生经验的真实记录这一奇怪的概念上。宇文所安显然意识到了这些问题，因此他宣称诗人的表面角色“并不独立于他的自我，而是其有机的一面；角色是愿望，是自我希望让人知道的表面；它是这一自我界定过程的实现和指向。”㉒ 尽管如此，他的论证的基础——那被认为是陶诗中核心问题的“双重性”概念——却不能避免内外对立的纠缠，而对这种内外对立的怀疑，同样也应该成为阅读时的首要前提。如果我们生活在一千五百年前的浔阳，和陶潜是隔壁的邻居，或许我们所见的陶潜并非是农夫兼隐士的陶潜。然而事实上，农夫与隐士却是我们唯一能够认识的陶潜。至于文本结构之外的“真实自我”却根本是毫不相干的问题，因为我们知道的一切都是他留下的文本和关于他的文本，我们认识他仅仅是通过这些文本和我们对这些文本所作的诠释。陶潜的自我（identity）——借用伽达默尔的术语——是一个“阐释学上的自我”（hermeneutic identity），一个并不在文本之外而就在他的文本之中的自我，它“要求得到理解”，它把自己呈现为一个问题

㉒ Ibid., p. 86.

并“要求得到回答”。㉓ 因而，深入到文本质朴的语言中去寻找诗人“真实隐秘的天性”便似乎是一种误导，它的危险是有可能对更重要的阐释学问题视而不见——这问题就是：陶潜质朴的语言如何成功地把自己丰富复杂的生活体验体现于诗中？

不过，宇文所安寻找双重性的意见仍可能对我们有所帮助——这倒不是因为它揭示了表面角色和真实自我之间的脱节，而是因为它提醒我们注意陶诗是以怎样的方式围绕着不同的价值观构成的。例如，在上面所引诗中，我们可以看到两种不同生活方式之间的张力：一种是适合自己基本需要，同时展现出自然之美和恢复了自然活力的田园生活；另一种是受制于职位，受制于严格的形式和繁文缛节的官场生活。在文本中，这一对立是通过两套意象建立起来的：一面是所谓“尘网”、“羁鸟”、“池鱼”、“樊笼”，另一面则是山林丘壑中可爱的田园农舍，是宁静而与世隔绝的村落中袅袅升起的炊烟。有趣的是：陶潜并没有说他发现了“自然”，而只是说对山林丘壑的热爱始终是他的“天性”，从而他的“回归自然”也就应该理解为既回到了外部自然，又回到了内在天性，回到了他自己的自我。然而，返回自我的说法已经暗示着一种距离，暗示着人曾经（至少在一段时间内）与自己的本性相疏远。对于陶潜，这种自我异化，这种与自己真实天性的暂时分离，也就是陷入到了“尘网”之中即奔走周旋于官场，而现在他承认这是一种错误，并拿它与私人生活中没有受到任何污染的纯真作对比。对“失足”（faux pas）的悔恨，对曾经有过的官位的决裂，确实一再作为核心的主题，出现在陶潜歌咏自然和田园的诗中以及他那篇著名的辞赋《归去来兮》中。

由于其热爱是在自然的纯净与自由一边，陶诗平淡质朴的风格在主题上变得有了意义，因为它暗示了诗人对田园生活的接

㉓ Gadamer, "The Relevance of the Beautiful," in *The Relevance*, p. 26.

受，他对纯净而“无尘杂”的“虚室”的偏爱，他对官场中喧嚣生活和繁文缛节的拒斥。陶潜对乡村生活的刻划具有相当清新的气息，“狗吠深巷中，鸡鸣桑树巅”的画面及其平淡的语句、自然的韵律在先前的诗歌中是根本找不到的。《诗经》中某些民歌也许可以与之媲美，然而它们所用的语言甚至在陶潜的时代也显得古旧，因而不可能如陶潜简单的词句那样给人以耳目一新的感觉。当然，正像宇文所安提醒的那样，陶潜质朴的语言绝不质朴，因为他的用语总是指向自身之外，平淡自然作为风格上的特征并非没有经过诗人自觉的努力便自然而然地产生。诗歌写作毕竟不可避免地涉及用词造句，涉及生活体验中获得的素材的安排。许多学者都承认陶诗风格的复杂，例如，詹姆斯·海托华(James Hightower)在讨论陶潜的用典时，就提出过陶诗“也像任何六朝诗人的作品一样巧饰、博学和多用典故”的说法。㉔看来，陶潜的同时代人大多数都未能认识到这一复杂性，而在陶潜的作品中，我们往往发现一种孤独感的暗示：他渴望合适的听众，这种渴望经常表现为对“知音”的渴求。实现这一愿望的努力遭到挫折后，诗人便在想象中回到过去，与历史上那些与他有相同秉性的人对话。组诗《咏贫士》(共七首)中的每一首都是写给诗人景仰的历史人物的。其中第一首显然表明了陶潜对理解的渴望：

万族各有托，　孤云独无依。
暧暧空中灭，　何时见余晖。
朝霞开宿雾，　众鸟相与飞。
迟迟出林翮，　未夕复来归。

㉔ See James Hightower, "Allusion in the Poetry of T'ao Ch'ien," in *Studies in Chinese Literary Genres*, ed. Cyril Birch (Berkeley: University of California Press, 1974), pp. 108－32.

量力守故辙，　岂不寒与饥。
知音苟不存，　已矣何所悲。[25]

那消逝无踪的孤云，那尽管艰辛却依然恪守旧辙的飞鸟，令人想到的是我们孤独的诗人，而在最后两句诗中，他的孤独更是说得明白。当悲哀的调子在无人听闻中悄然而止时，诗人的悲哀甚至愈加深重。然而，由于诗人的描画，这声音还是被人听到了，因为通过向过去的时代寻找知音，陶潜实际上是在向未来说话并向未来的时代呼唤知音。然而，为了找到知音，他不得不等待几个世纪，因为陶潜平淡质朴的风格一直没有得到充分的肯定，直到大诗人苏轼（1037—1101）评论他的语言是“外枯而中膏，似淡而实美，”[26] 这种情形才有了改变。当然，苏轼的评价，不过是一些诗人已经作过的评价，然而苏轼能够作出这一富于洞见的评价却表明：到了苏轼的时代即陶潜死后大约五百年，陶诗风格上的平淡质朴终于被承认为有价值的东西并因此构成了中国文学传统中重要的组成部分。

---

[25] 《陶渊明集》，123 页。

[26] 苏轼，《评韩柳诗》，见孔凡礼点校《苏轼文集》，全六册（北京：中华书局，1986），5:2110。

无言诗学

我们不必深入到人们接受陶潜作品的详细情形中去，不过，从颜延之对陶潜的评论中，我们可能已经看出，为什么陶潜的诗会在很长一段时间不被人欣赏。我们还记得颜延之是如何圆滑地表彰陶潜对语言的运用符合孔子对语言实用功能的评论。然而，在这样的背景中，陶潜平淡质朴的风格注定了只能遭到误解，因为这种风格来自他对语言性质的洞察，而这种洞察与孔子所谓“辞达而已”几乎没有任何关系。不过，一旦陶潜被经典化为中国文学传统中的伟大诗人之一，许多儒家学者便把他说成是他们中的一员。例如，陆九渊（1139—93）就说：“李白、杜甫、陶渊明皆有志于吾道。”① 这就提出了一个问题，这问题虽然并不完全与陶诗之理解有关，却仍然十分重要并常常引起争论，这就是：对陶潜思想和创作影响最大的究竟是儒家思想

① 《陆九渊集》卷34（北京：中华书局，1980），410页。

还是道家思想？——人们不断地提出这一问题，甚至直到今天，在对陶潜和中国古代其他诗人和作家的评论中，此问题仍然不断地被人提及。例如，在对孙康宜《六朝诗歌》的评论中，唐纳德·霍尔兹曼（Donald Holzman）就严厉批评孙康宜把陶潜描写成了庄子道家哲学的信徒。的确，陶潜思想的核心不易把握，然而，"我坚定地相信，"霍尔兹曼自信地说，"在其中，传统的儒家思想至少与庄子和'新道家'的思想一样重要。"他以陶潜的"生活态度"为证，声称陶潜始终"相信传统中'忠'的价值并尊重社会的秩序，虽然同时，由于他诗人的想象，他也意识到一种新的、可以在退隐中实现其抱负的方式。"② 强调儒家思想影响的批评家不是把陶潜的退隐视为诗人为使自己摆脱樊笼回归家园而作出的自由选择，相反却往往把它理解为身不由己，理解为当陶潜无力完成孔子以很强的社会责任感为每一个"士"拟定的使命时不得不采取的行动。在最近的一篇论陶潜的论文中，一位评论家这样写道："由于他身上儒家思想的深深浸润，诗人在被他的时代剥夺了实现其对他人之责任的机会时，不能不有一种强烈的挫折感。"③ 在这位评论者眼中，陶诗是诗人失败的政治生涯的替代，"是诗人作为'士'的社会责任的替换性实现。"④

确实，在传统批评中不乏这样的诠释，这些诠释把陶潜描绘成孔子的追随者：他学习儒家的经典，效忠于晋朝最后一位皇帝，——简言之，正像霍尔兹曼所说的那样"相信传统中'忠'的价值并尊重社会的秩序。"在论及陶潜的《饮酒》时，18 世纪

② Donald Holzman's review of Chang, *Six Dynasties Poetry*, in *Harvard Journal of Asiatic Studies* 48 (June 1988): 246.

③ Yim-tze Kwong, "Naturalness and Authenticity: The Poetry of Tao Qian," *Chinese Literature: Essays, Articles* 11 (December 1989): 45-46.

④ Idid., p. 76.

的批评家沈德潜（1673—1769）说："陶公专用《论语》。汉人以下，宋儒以前，可推圣门弟子者，渊明也。"⑤ 另一位批评家方东树（1772—1851）则总是把陶潜的诗与孔子的著作参较着读，并声称"渊明之学自经术来。"⑥ 然而，尽管陶潜确实多次提到孔子和儒家经典，他在自己的著作中却更为频繁地涉及道家哲学家庄子。⑦ 自己就是一位大儒的朱熹（1130—1200）也意识到"渊明常言庄老，其语却甚为质朴。"⑧ 固然，更为频繁地引用庄子并不就使诗人成为道家，而陶潜也毕竟不是一位哲人。不过，从魏晋时期的历史背景看，人们却不得不承认陶潜的思想更接近道家而不是儒家。正如历史学家陈寅恪（1890—1969）所论，那个时期的中国文人或宗"名教"，或任"自然"，前者以严格遵循社会等级关系的儒家哲学为基础，后者则关联着道家的自然主义。这两种观点在政治生活中演变成了两种完全不同的政治态度：儒家知识分子关注社会现实，积极地谋求官职；受道家哲学影响的人则退回到自然中，并以一种不合作的姿态消极地表示对当局的蔑视。⑨ 然而，这些完全不同的观点却不仅并存于同一社会环境中，而且并存于同一个人的世界观中。陈寅恪说，由于儒学并非是与道家和佛家思想势不两立的宗教，"故外服儒风之士

---

⑤ 沈德潜，《古诗源》（北京：中华书局，1977），204页。

⑥ 方东树，《昭昧詹言》（北京：人民文学出版社，1961），101页。

⑦ 据古直的注，陶诗用《庄子》四十九处，用《论语》三十七处，用另一部道家书《列子》二十一处，见朱自清《陶诗的深度》，《朱自清古典文学专集》，全四册（上海古籍，1981），1:568，朱自清在考察了陶诗中"真"与"纯"的观念及与老庄思想的关系后，得出结论说，陶潜诗中主导的思想的确是道家（见1:569）。

⑧ 朱熹，《朱子语类》，全八册（台北：正中书局，1982），8:5207。

⑨ 陈寅恪，《陶渊明之思想与清谈之关系》，见《金明馆丛稿初编》，（上海古籍，1980），180—205页。

可以内宗佛理，或潜修道行，其间并无所冲突。"[10] 在陈寅恪看来，陶潜是"外儒而内道"，他创造了"新自然主义"，他是中国中古时代的一位大思想家。[11] 陈的历史学诠释，对研究陶潜的生活与著作有很大的启发，它提供了一个框架，在此框架中，我们不难理解陶潜为什么要放弃官职去过一种简朴的田园生活，并且写出了那些同时代人中很少有人真正欣赏的诗歌。

看看陶潜如何处理儒家的思想是很有趣的。例如，当考察他对《论语》的引用时，我们清楚地看到：在对待孔子的态度上，他的方式是极其微妙的，有时，他以幽默和反讽，以具有潜在颠覆性内涵的方式引用《论语》中的段落。对儒家思想中极为重要的概念如仁爱、仪礼等，陶潜基本上无话可说，而从全部《论语》中，他恰恰挑选了最具抒情性的段落来表达他对孔子及其门人的欣羡。那是孔子认可其门人曾点希望在暮春时候身着轻衣，沐浴于沂水，享受祈雨坛上的和风，一路上咏着诗回家的一段。在《时运》中，陶潜记得并羡慕的，正是这一可爱背景中的孔子及其门人：

延目中流，　悠想清沂。
童冠齐业，　闲咏以归。
我爱其静，　寤寐交挥。
但恨殊世，　邈不可追。[12]

这首诗中，我们看到孔子及其门人并没有汲汲于建构完美社会秩序的宏伟使命，而是享受着暮春时分的自然风光。诗人羡慕和喜爱的"静"，并不是一个人们最常用来形容儒家学者的词，

[10] 同[9]，196页。
[11] 同上，205页。
[12] 《陶渊明集》，14页。

而是一个对陶潜自己的生活颇有意义的词。

把陶潜视为儒家的人往往都以《饮酒》第16首作为文本依据。诚然，诗人在这首诗中回忆过自己“少年罕人事，游好在六经。”[13] 然而，诗人接着却说，所有这些勤勉的学习最终都一无所成。这里，我们无法不注意到这样一种暗示：他年轻时的学习和抱负，在他成熟后看来是没有什么意义的。那时他已经决定放弃彭泽令的官职去乡下过农夫的生活。这样一种抉择需要某种为之辩护的理由，因为孔子并不把躬耕视为学者正当的生活方式，然而陶潜的辩护在组诗《劝农》中，最终却转向颇有创意的反驳。在赞颂了传说中发明农耕技术的古代圣王后，诗人在组诗最后一首中转向孔子和董仲舒（约公元前179－93，汉代著名的儒家学者），他颇含讽刺地说这些高尚有德的人是：

孔耽道德，　樊须是鄙。
董乐琴书，　田园不履。
若能超然，　投迹高轨。
敢不敛衽，　敬赞德美。[14]

这里，典故的引用确实值得一提，因为诗人明显地把自己等同于樊须——孔子的一个不太富于灵感的弟子。樊须触忤了他的老师，引得老师对他作了轻蔑的评论，因为他向孔子请教种庄稼、种蔬菜的技艺。孔子淡然拒绝了他的请教，建议他不如去问老农或老圃。在《论语》中，这是一段颇富喜剧性的记载：

樊迟出。子曰：“小人哉，樊须也！上好礼，则民莫敢

[13] 同[12]，96页。
[14] 同上，25页。

不敬；上好义，则民莫敢不服；上好信，则民莫敢不用情。夫如是，则四方之民襁负其子而至矣，焉用稼？"⑮

然而陶潜在自己诗中却谈了许多稼穑之事，他知道他很可能也会被孔子视为鄙夫俗子、粗野小人——如果他有幸做他的弟子的话。同样，董仲舒也以轻视农耕著称，有一则传说说他在书房中关门闭户地读儒家经典，三年之中足不履园。在《劝农》诗的最后两句中，陶潜似乎歉意地表示他不可能做得比樊须好，然而其讽刺意味却十分明显，特别是与组诗中其它几首一起读时更是如此——在那些诗中，诗人业已把农耕赞扬为高尚而不可缺少的工作，这种工作确实无愧于古代伟大的"圣哲"如后稷、舜、禹。

诚如陈寅恪提醒的那样，在中国文化中，儒、道、释之间并非彼此互不相容，在这种情形下去讨论陶潜的思想纯属儒家或纯属道家是没有什么意义的。陶潜并非不得不在这些不同派别的思想之间作出选择，他完全能够像许多中国知识分子那样，把不同的思想因素吸收整合为一种健康而折衷的观点。在这种不拘门派的折衷主义中，中国人的心胸能够始终向不同的思想和思想可能敞开。然而就其对语言的理解而言，陶潜无疑更多地受到庄子和庄子对意义、表达、沉默等全部问题的思考的影响。在陶潜最好的一些诗中，庄子的影响昭然可见，一个很好的例子就是众所周知的《饮酒》第五首：

结庐在人境，　而无车马喧。
问君何能尔，　心远地自偏。
采菊东篱下，　悠然见南山。
山气日夕佳，　飞鸟相与还。

⑮ 《论语·子路》。

此中有真意，　欲辩已忘言。⑯

此诗开篇两句在诗人的私人世界和车马喧哗的“人境”之间，建立起了结构和主题上的对立。这种对立在陶诗中反复出现，例如，在《归园田居》第二首中，我们就看到了同一主题的变体：“野外罕人事，穷巷寡轮鞅。”⑰ 在中国古代，只有皇帝和王公大臣享有乘坐驷马高车的特权，因而“车马”和“轮鞅”的意象，涉及的就并不是普通人而是在转喻意义上象征职高位显的王公大臣；诗人之偏爱穷巷，并不表示厌世者的冷漠，而是出于他对骄纵喧嚣、飞扬跋扈生活的轻蔑。“车马”在这里可能暗用了庄子的“轩冕”——庄子用它象征短暂的政治权势，认为“轩冕在身，非性命也，物之傥来，寄者也。”⑱ 按照朱自清（1898—1948）的说法，此诗前面四句可能暗用了《庄子》里中山公子牟的沮丧——他觉得自己尽管“身在江海之上”，却仍然“心居乎魏阙之下”。⑲ 这位王子感到自己很难完全放弃宫廷生活而以隐士的宁静心境面对穷荒中的艰苦生活。当然，即使陶潜是在暗引庄子，他也是在与其本意相反地使用这一典故，因为诗人即使仍然居住在喧闹的人境，心中却享受着独处带来的宁静。⑳ 在我看来，前四句中表达的思想即内心的宁静可使喧嚣的世界化为幽谧的栖居，很可能也暗用了庄子的“心斋”即内心的空明之说法，庄子用“心斋”来表达这样一种思想，即只要涤除了世俗的野心和杂念，此心便可以应对任何事情。㉑ 这首诗的后面几句很美地

⑯ 《陶渊明集》，89页。
⑰ 同上，41页。
⑱ 《庄子·缮性》。
⑲ 《庄子·让王》。
⑳ 朱自清，《诗多义举例》，《朱自清古典文学专集》，1:67。
㉑ 《庄子·人间世》。

描绘出诗人以这种宁静的心境回归于自己的田园，他采菊于东篱之下，不期然地瞥见山林那绝妙的一瞬间。然而此诗最有名、对我们的讨论也最为重要的句子却是最末的两句——这两句与其说结束了全诗，不如说开启了全诗。诗人告诉我们，就在他试图说出这一美妙情境的真正意义时，他忘记了所有的言词。夕照中的南山是一种暗示，然而自然的真意虽在那儿，它却不可说明，因而也永远有待于在新的阐释中去沉思和观照。

这里，陶潜显然是在暗用《庄子》中的说法：言为意设犹如筌为鱼设，一旦得鱼便可以忘筌，一旦得意便可以忘言。[22] 对于哲学家庄子，"意"是可以直觉把握和默默知晓的东西，它不可能诉诸言语；但对于诗人陶潜，却必须把自己在冥默中把握到的东西说出来。这样，"忘言"便暗示着试图言说时遭到的挫折，诗人担心他永不可能把自然的真意形诸语言。在某种意义上，诗人就像《庄子》中的狂屈，这位寓言中的形象在被人问及"道"的意义时，口中喃喃地说道："唉！予知之，将语若。"但就在他正想要说的时候，他却忘了他要说的话究竟是什么。[23] 对于庄子，狂屈的忘言表明了他是真正地知"道"，因为"道"不可说——所谓"辩不若默，道不可闻。"[24] 然而正像我们在马拉美和里尔克那里看到的，沉默和缺乏直接的表达，恰恰使诗歌大有用武之地。在这样的背景中，"忘言"就不仅表示诗人的无力言说，而且告诉我们：诗人可以用负面的表达，用富于暗示性的沉默来更好地传达。而这首诗正是这样隐含着自然的真意：它先肯定这虽有真意，尔后却让它得不到说明。从这里可以清楚地看出陶潜选择平淡质朴风格的哲学前提：如果意义的体验在语言之外，最

[22] 《庄子·外物》。
[23] 《庄子，知北游》。
[24] 同上。

好的办法就是让它得不到表达，而不是去对它作无力的表达。正像高友工（Yu-kung Kao）在讨论这首诗时所说，任何说明都会糟践诗人的直觉领悟，因而陶潜的“突然忘言乃是保证其拥有真知的唯一方式。”㉕

陶诗随处是《庄子》文意的回响，清楚地说明陶潜意识到了语言的复杂性和克服诗性言说困难的方式。不能直接地表达而只能间接地暗示——这就是“无言诗学”的原则。诗的特点不是它确有意义，而是这意义总是越出文本的边界。陶潜的诗突出了这一意义的过剩，并以此譬喻它自己意义的创生。它不是对意义作明确的陈述并阻碍进一步的探寻，而是仅仅肯定意义的存在并鼓励每一位读者都以自己的方式去予以解释。意义是无限的，它只在我们有限的解释中显现。由于拒绝在诗中对意义作有限的限定，陶诗使意义的可能在富于暗示性的无言中保持着完整。于是，自然的真义并没有因诗人自认无力表达而减弱，相反却由于无限的阐释可能而变得丰富。这一点正是陶诗的力量所在，正是它质朴风格的魅力所在，后来的诗人和批评家也正是把从陶潜那里接受到的这一点作为中国诗歌和诗学传统的遗产。

意义的未决定和丰富的诠释可能显然关联于诗歌语言的性质。在中国传统中，语言的无力与解释的有限是大家公认的，人们也公认一首诗可以用不同的方式去阅读并作出不同的解释。又是陶潜在他的戏谑之作《五柳先生传》中对这一理论原则作了文学的表达。这篇文章历来被认为是陶潜本人的自传，㉖ 它的开头是这样的：

㉕ Yu-kung Kao, "The Aesthetics of the Regulated Verse," in *The Vitality of the Lyric Voice*, ed. Lin and Owen, p. 371.

㉖ 在《宋书》的陶渊明传中，沈约说《五柳先生传》与陶潜生活际遇很相似，当时人都把它视为“实录”。

先生不知何许人也，亦不详其姓字。宅边有五柳树，因以为号焉。闲静少言，不慕荣利。好读书，不求甚解。每有会意，便欣然忘食。㉗

五柳先生的刻划相当简略，但他却由于大师的寥寥几笔而栩栩如生。我们首先注意到的是那种负面的言说方式——不知其家世和姓氏，不慕荣利，喜读书却不求甚解。正如钱钟书指出的那样，在这篇传记中，“‘不’字为一篇之眼目。”㉘ 我们已经看到：在马拉美写空瓶的诗中，中心的阙如怎样成为在场的本源；而在里尔克的《古阿波罗残像》中，否定性言说又是如何呈现出不在场的东西。这里，我们再次看到负面言说是如何有效和直接地负载着整篇作品的意义。我们不知道这位先生的姓氏出身，因为五柳先生不过是临时性的“假名”，它随意地取自碰巧长在宅边的柳树。姓氏的否定或许是陶潜对当时社会偏见的一种反抗，因为如所周知，那时眼光势利的贵族都以自己家族的姓氏为荣。但除此之外它似乎还有别的内涵：诗人或许暗示人的本质也像一切事物的本质一样是不能命名的。五柳先生的无名也许暗用了《老子》开篇那句话即“名可名，非常名。”像自然的真意一样，人的真实本性也是不可名状的；与任何名称一样，五柳先生这样的临时性假名也已经够用。或者，说得更好一些，正因为它不是真名，它就可以使人的真实天性保持其浑朴和完整。在陶潜传中，沈约记载了一则有趣的传说，这则后来被许多传记家一再重复的传说说：陶潜虽然并无特殊的音乐才能，却奇怪地有一张无弦

㉗ 《陶渊明集》，175页。
㉘ 钱钟书，《管锥编》，4:1228。

琴；每当饮酒和心情高兴时，他就会弹奏这张琴。[29] 我们从《老子》中读到过"大音希声，大象无形，道隐无名"[30] 的说法；庄子也认为真正的大乐是无声无形的，所谓"听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，包裹六极。"[31] 通过称自己为五柳先生，就像在一张无弦的琴上弹奏无声的音乐一样，诗人作出了一个意义的姿态，它不仅暗示诗人意识到言说的困难，同时也暗示出克服这一困难的策略——经由沉默，诗人就能够触及到言说之根。五柳先生的一个怪癖是他喜欢读书却不求甚解，这并不意味着他太懒太笨得不能理解，因为我们知道每当他有所会意，他就会喜不可支、乐而忘食。不求甚解也许表明陶潜反对牵强而繁琐地解释儒家经典，也许证明了他的阐释学感觉——他深知意义不可能凭一次阅读而从此确定，相反，应该对种种不同的解释持开放的态度。陶潜的作品生动地展示出：唯有保持心灵的开放，才能决定性地洞察到所有的解释都有其价值却没有一种解释是最后的解释。

在陶潜的作品中，这种阐释学感觉在审美体验的两个方面（即同时从作者和读者的角度）得到了文学的表述。当诗人宣称他知道意义的在场但却忘了怎样用语言来予以表达时，他揭示了语言的无力和诗性言说的困难；当他声称他不求甚解时，他指出了意义的未决定性，指出了所有的解释都具有开放的取向。像大多数中国诗人一样，陶潜从不对他的见解作系统的、理论地表述，然而在他的诗文中，那具有无比价值的洞察却使我们能够领悟到中国阐释学理论的更大背景。在这一点上，庄子的影响极为重要，这不仅因为陶潜经常引用庄子，而且因为他对庄子的引用

[29] 沈约，《宋书》，8:2288。
[30] 《老子》四十一章。
[31] 《庄子·天运》。

实际上把神秘主义哲学家的语言怀疑论转变成了对语言问题作积极的、正面的解决。表意之词的两个方面，它的局限性和它的暗示性，都在诗人的忘言中获得了印象深刻的表达。正是在这样的瞬间，诗人既表现了言说的困难，又表现了为克服这一困难而娴熟地运用无言。恰恰是在言说的中央，沉默可以比言说更具表现力。也许正因为如此，我们在伟大的文学作品中——如同在伟大的乐曲中——便往往发现：高潮的瞬间恰恰是无言的停顿。唐代著名诗人白居易便这样描述过停顿的技巧："此时无声胜有声"。[②] 这里，状语"此时"极为重要，因为它把沉默放在了乐曲或言说的框架中。这也许正是陶潜弹奏无弦琴时所要暗示的。如同忘言和忘了五柳先生的真实姓名一样，这一神秘的姿态捕捉到了意义的真实所在并用富于暗示性的无言来予以表达。我们自然而然地想起马拉美的沉默——那位了不起的"无言音乐家"；同样，我们也自然而然地想起里尔克的精彩诗句："沉默吧。那心中沉默的人触到了言说之根。"在这样的时刻，消极绝望的沉默把自己展开为积极的、有意义的无言，那由于语言的局限而不可言说的东西，此时却由于诗人发现了沉默的暗示力和召唤力而成为故意的缄默。最终，语言的局限性和暗示力不应该视为相互冲突而应该视为彼此互补，因为它们是同一符号作用的两面。这样我们便不难理解：为什么陶潜那不假雕饰的平淡质朴反而比他同时代人的诗更能打动我们。他那素朴的语言所具有的力量恰恰来自其素朴。只要读过陶诗和当时其他诗人的作品就会发现：其他人极尽雕琢冗赘之能事却没有说出些什么，陶潜却用自己的质朴和缄默给人以无限的意会。

---

② 白居易，《琵琶行》，见顾学颉校点《白居易集》，全四册（北京：中华书局，1985），1:242。



第四章 作者、文本、读者

同一性幻觉
实际的证据
文本框架与未决定性
读者的作用
结束语：走向诠释的多元化



同一性幻觉

像一个圆圆的瓶子，
你可以从许多不同的角度去
打量她。

——华莱士·斯蒂文斯：《三人看日出》

Der wahre Leser muss der erweiterte
Autor seyn. Er ist die hohere Instanz,
die die Sache von der niedern Instanz
schon vorgearbeitet erhalt.
真正的读者必须是作者的
延伸。他是高级法院，
手中的案卷已经过低一级
法院的处理。

——诺瓦利斯：《花粉补遗》

中国古代的《尚书》中记载着这样的说法：传说中的圣王舜（传统上认为生当公元前 21 世纪）以“诗言志”三字开创了中国的诗学。舜派夔负责教育王子。在夔对王子们的教育中，音乐和诗歌是主要的课程，这是因为当时的人们认为音乐和诗歌能够有效地保证神人之间的和谐，能够以最佳的方式使事物各得其所。与俄耳甫斯一样，夔的音乐也对野兽甚至无生命的东西有一种魔力。我们从《尚书》中读到，当夔击石拊石，弹奏起石头乐器时，诵诗随曲而起，百兽相率而舞。① 尽管这些文字的写作很可能远在舜以后的时代，归于他名下只是为了获得某种神圣的权威，它们却的确记载了一种古老的观念，这种观念至少在公元前六世纪便已流行并成为中国文学理论中最古老的教义之一。不同于希腊人的灵感说——灵感说认为诗起源于诗人之外，不是诗人自觉运用的语言所能企及——中国人把诗的起源与功能限定在人力所及的范围内，认为诗受诗人志意的激发和制约，诗使诗人的“志”有了语言的形式。正如刘若愚在《中国的文学理论》中所说，传统的中国诗学中，占支配地位的一直是这种表现论，它完全不同于古希腊的模仿说。对“志”作为诗之起源的强调，后来在影响很大的《诗大序》中被进一步精致化了。在这篇序文中，我们可以看到中国批评中一个经常被人引用的诗歌定义：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。”② 这里，以语言为媒介，诗被认为是内在意向的外在表达。无论这种内在的东西被理解为理智的或情感的态度，理解为一种抱负或一种强烈的欲望，理解为真实的或想象中的体验，汉语中所说的“志”（这里翻译为 intention）都必不可免地事先假定了人的存在，假定了一个意欲着的主体。不同于受灵感鼓舞而自己并不理解其作品

① 《尚书正义》，阮元《十三经注疏》，1:131。
② 《毛诗正义》，《十三经注疏》，1:269。

涵义的希腊诗人，中国诗人显然是意义的创造者，因为他的"志"——他认为在他心中并被他体验到的那种东西——乃是他的诗的本源。这样，自然而顺理成章的便是：诗的意义应该是诗人意欲表现的东西；作者的意图——那先于文本的"作者之心"（mens auctoris）——应该成为终极的参照，成为一切阐释的目标。

这种意图论的阐释学倾向从孟子（公元前371？－289）的著作中获得了有力的认可。在儒家传统中，孟子被视为伟大的圣人和重要的思想家，其地位仅次于孔子。在与咸丘蒙的谈话中，孟子反对以生硬的字面理解来诠释《诗经》，他认为对诗句的阐释中，诗人的"志"应该是最高的权威，只有它能够指引人们抵达那否则即可能十分荒谬和不可理解的意义。在向自己的谈话对手展示了如何在其历史本源的背景中考虑其意图，以此来理解那难以理解的诗句后，孟子对他的诠释方法作了这样的总结：

> 故说诗者，不以文害辞，不以辞害志。以意逆志，是为得之。如以辞而已矣，《云汉》之诗曰："周余黎民，靡有孑遗。"信斯言也，是周无遗民也。"③

显然，孟子认为诗歌语言的理解需要考虑到修辞上的夸张和对语法标准的偏离。拘泥于字面的理解之所以不可取，是因为它对字句的机械阅读把握不住文本在本来的语境中真正想要表达的意思。在孟子看来，要把握文本的真正意思，只能根据作者的意图去恢复其历史背景和上下文关系。个别的字句作为整体的一部分，不能用来模糊和掩盖文本的意思，对它们的理解，应该看它们与整个文本的关系。同样的关系也存在于文本与作者的意图之

③ 焦循，《孟子正义》，《诸子集成》本第一册，377页。

间。当诗中的句子对某一点进行了夸张以期达到某种特殊的效果时，作者的意图应该是通向正确理解的指南。对孟子从《云汉》中摘引的诗句作字面上的理解只会使这首诗变得不合情理，因为在周的灾民中肯定有幸存者存在。对这首诗的正确阅读应该是超越其字面上的意思，在本来的背景中对文本进行诠释，只有在这样的背景中，作者意欲表现的意思才是可以理解的。在上面所引诗句中，诗人的意思不是也不可能是周人已经死得一个不剩；夸张手法的运用，是为了强调降临在周人头上的灾难：大旱之后的饥荒夺走了许多人的生命。孟子肯定知道在读者与过去的文本之间，在当前的理解与过去的意图之间存在着诠释的距离，但在试图跨越这一距离的阐释学努力中，读者目前的状况，仅仅被消极地理解为妨碍真正理解的障碍。他要求阐释者回到过去，通过重建诗人的意图来获得对诗歌的理解。终极地看，甚至对文本的正确理解也并不是目的而只是实现目的之手段，它是为了把读者从文本引向作者，去认识那个有血有肉的人。孟子说："颂其诗，读其书，不知其人可乎？是以论其世也。是尚友也。"④ 由于孟子在儒家传统中的巨大影响，这种理解与阐释中的意图论倾向主宰了许多中国批评家的话语——他们对作品的阐释，往往在目的论上以恢复作者的本意为鹄的，在方法论上以再现作品的历史背景和诗人当时的体验为宗旨。正如刘若愚评论的那样，传统的中国批评受到"孔子的道德论和孟子的意图论"的沉重影响，它倾向于把所有的诗都读成传记或自传，试图"把每一首诗都钉死在确切的日期上"，并竭力从中寻找它"与当时的政治事件，与诗人的个人处境的隐秘关联。"⑤ 诗的诠释于是在极大程度上成了努力把文本还原为它在诗人生活体验中的起源，努力揭示诗人基

④ 同上，428页。

⑤ Liu, *Language - Paradox - Poetics*, pp. 96, 97.

于某种政治原因而深藏于其中的隐秘指涉。在这两种情况中，作者的意图都成为正确理解的关键，成为意义的本源和终极的参照。

在中国最重要的批评著作之一《文心雕龙》中，刘勰用了专门一章来讨论真正的理解并名之曰“知音”。该章一开始便强调知音之难，并夸张地称很可能每一千年才会出一位真正懂得作者意思的理想读者。在刘勰看来，达到真正共鸣和理解的主要障碍在个人趣味的殊途和不同意见的抵牾，因为人们总是“会己则嗟讽，异我则沮弃，各执一隅之见，欲拟万端之变。所谓‘东向而望，不见西墙’也。”然而，尽管有这种无所不在的偏见，刘勰认为真正的理解仍能达到，只要读者愿意抛弃自己的成见，在文本的语境中去寻找诗人想要表达的意思：

> 夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显。世远莫见其面，觇文辄见其心。岂成篇之足深，患识照之自浅耳。⑥

在这段文字中，写作与阅读的关系被形象化为流水：写成的文本就像江河之水，被设想为如同流自作者的情感并形成了一定的深度而不断地流淌。读者可以像潜水那样泅人文本的深处，沿其流程一直上溯到它的源头——作者的思想或情感。于是，一首诗的阅读就成了一种移情式的努力，它试图追踪作者写作时的足迹，重新体验作者体验过的瞬间。刘勰自信这样的诠释目标是能够达到的，尽管此前他已如此同情地指出过所有的困难。他说：甚至在并无可见之形的乐曲中，弹琴者的意图也能向知音充分显示出来，既然如此，当作者用笔赋于其作品以可见的形式——赋

⑥ 周振甫，《文心雕龙注释》，518 页。

予其一种固定的、读者可以反复回到其中的形式时，作者的意图或思想又怎么可能隐藏或失落呢？“故心之照理，譬目之照形；目了则形无不分，心敏则理无不达。”⑦ 这里，刘勰用的是中国古代作品中流行的骈体句法，这种对偶，这种类比，使作者思想在读者“心眼”中的可领悟，就像人的形体在人的“肉眼”中的可看见一样不可抵挡。它把从内心到语言的过渡说得如此轻而易举，竟仿佛理解简直就不应该成其为问题。尽管如此，在这一章中，刘勰谈得最多的却恰恰是理解的困难，虽然真正的理解在这里被描述成纯粹地从文本返回到前文本的作者意图。

中国的意图论阐释学建立于其上的基本概念是“知音”，这一概念来自古代传说中音乐家伯牙和他的友人钟子期的故事。这故事说：当伯牙鼓琴而志在泰山时，钟子期立刻便知道他在乐曲中想要传达的意思是什么。他对伯牙说：“善哉乎鼓琴！巍巍乎若泰山。”于是伯牙弹奏起另一首意在表达大江之思想的乐曲，而钟子期也再次领会其意思地说：“善哉乎鼓琴！汤汤乎若流水。”——不幸的是，这种完美的传达很快便因为钟子期的去世而中断。钟子期死后，伯牙“破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。”⑧ 看来，完美的理解似乎只能在传说故事中实现，而这一故事也恰恰意在说明：如果说这样的机会毕竟存在，那么它也是多么的罕见。在传统的中国批评中，伯牙与钟子期的关系成了理想友谊和充分理解的象征。获得一位知音，一位甚至能理解作者最内在情感的理想读者，一直是所有中国诗人的梦想。当陶潜想望地叹息“知音苟不存，已矣何所悲”时，他暗引的正是伯牙与钟子期的故事并由此透露了他对真正理解的渴

⑦ 同上。

⑧ 高诱注《吕氏春秋》，《诸子集成》第6册，140页。

望。⑨ 同样，成为诗人的知音或理想的朋友也是许多批评家的目标和愿望，他们试图通过注疏和评论回到作者的时代，恢复其本来的意向。这一点可以从仇兆鳌——17 世纪著名的杜诗评论家——下面这段议论中看出。在这段文字中，他给注释的使命作了一个界说：

> 是故注杜者必反覆沉潜，求其归宿所在；又从而句栉字比之，庶几得作者苦心于千百年之上，恍然如身历其世，面接其人，而慨乎有余悲，悄乎有余思也。⑩

这段话可以视为中国传统中意图论阐释学的一个经典性表述。这里，理解过程再次被隐喻地描述为像潜入水中一样“沉潜”到文本之中，像追踪字句之流一样直到其最后的“归宿”。注释者在诗人作品中的反覆沉潜，他对意义的“句栉字比”的商榷，生动地刻画出他在部分与整体的阐释循环中上下求索的精神活动，而他在想象中与处在另一个时代中的诗人的约会，他对作者思想情感的重新体验，则揭示出注释者渴望在心理上认同于作者的强烈欲望。

中国人把理解视为回溯到作者心灵，进入其曾经有过的经验世界的观点，与意义和意向问题有直接的关系，此问题在当代西方文论中也是一个重要的、经常争论的问题。在意图（意向）论阐释学的现代拥护者中，赫施（E. D. Hirsch）或许是最雄辩、最著名的一位。面对他所谓“阐释的语言混乱”（Babel of interpretations）或哲学阐释学与文学批评中极端相对主义的危险，赫施试图为有效的阐释建立一个理论的基础，“一种能普遍认可、

⑨ 《陶渊明集》，123 页。

⑩ 仇兆鳌《杜少陵集详注》序，1:2。

普遍共享的准则。"——这一准则，他说，不可能是别的什么而只能是"作者的意思"。[11] 的确，一首诗或一部小说的阐释往往见仁见智、彼此不同，但赫施坚持认为：所有这些不同都起因于一部作品"意义"的变化，而并不涉及其"意思"；一部作品的"意思"始终是自我同一和可以复制的——也就是说：始终相当于作者创作时的用意。赫施说："'意思'（meaning）是由文本予以再现的东西，是作者打算用特殊的符号或符号序列予以表达的东西；它就是这些符号再现的东西。'意义'（significance）则表示该'意思'与一个人、一种概念、一种情境或任何可以想象之物之间的关系。"[12] 意思和意义的区分保证了赫施能够进一步对理解和阐释作出区分——理解指的是"对作者语言意思作不多不少、恰如其分的感知或建构"，阐释或批评则涉及对作品的评论，"这种评论既与意思有关，又与意义有关。"[13] 赫施的区分为他的主张提供了必要的理论辩护，因为他认为面对千变万化的事态和阐释，作者的意思始终是自我同一的，阐释中的种种歧异只能视为对文学作品可变意义所作的不同评论。在赫施看来，真正的理解，其任务应该是重建作者意欲表达的意思，这是唯一不变的因素，因而是唯一能够产生正确解释的依据。

如果上面提到的中国意图论批评家意在对作者作心理学的认同，那么，赫施关心的却首先和主要是文本意思的哲学问题。他承认没有人能够进入作者的头脑去比较作者的意思与读者的理解，然而在他看来，这并不是真正的问题；"唯一重要和有待解决的问题是作者关心的语言意思（verbal meaning）能否通向文本

---

[11] E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), p. 25.

[12] Ibid., p. 8.

[13] Ibid., pp. 143, 136.

的阐释者。”借用胡塞尔现象学中的意向性概念，赫施对这一问题作了正面的回答并认为“众多不同的意向可以关注同一语言意思。”⑭ 这就是说，不同读者的不同意向可以生产或复制出同一意图对象即作者的意思。然而，这种循环论证明显地导致一个问题，因为说不同的读者能够对同一语言意思有共同的理解，本来是这里需要解决的问题；它可以作为严格讨论后得出的结论，却不能假定为论证的前提。杰拉尔德·格拉夫（Gerald Graff）在对这一相当复杂的问题所作的讨论中指出：当我们谈论别人的意图时，我们不过是在“对那些意图进行推论；当我们试图确定一句话的相关背景时，我们对推论的依赖丝毫不亚于其它解释过程对推论的依赖，因而也同样是允许争论的。我们可以始终不同意任何一句话的正确背景是什么，这种不同意导致了不确定的可能。”⑮ 严格地讲，意义的不确定更多地是批评实践中的实际现象而非理论问题，因为对一句话本来意思或本来语境总会有不同的推论，从而对同一文本、同一语言结构、“同一语言意思”也总会有不同的解释。宣称文本的“意思”始终自我同一，只有“意义”才发生改变，并不能真正解决这一问题，而只是把一个不变的意思作为理论上的构造凌驾于文学批评的实践之上，即设想有某种超验的物自体在此之外却又不可能在现实的文学阐释中得以认识。

当然，赫施绝不是在倡导阐释学上的不可知论，因为他深信作者的意思不仅像物自体那样存在，而且可以被人们所认知；作者的意思作为一种种类（a type）可以被不同时代、不同地点的

⑭ Ibid., pp. 18, 38. Hirsch's italics.

⑮ Gerald Graff, "Determinacy/Indeterminacy," in *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (Chicago: University of Chicago Press, 1990), pp. 166, 167.

不同的人所共享。因而，唯一有效的解释是把作品重新恢复到与作者意思种类相同的解释。他所举的一个例子是《哈姆雷特》的解释。他不同意精神分析学对该剧所作的解释，理由是弗洛依德的读解不属于莎士比亚意欲表达的意思种类："在《哈姆雷特》的例子中，我们拒绝哈姆雷特希望与母亲同床的内在暗示，因为我们设定这一暗示并不属于莎士比亚意欲表达的意思种类……我们拒绝这一暗示是因为，按照我们的前提，它并不属于莎士比亚想象中的性格类型。"⑯ 当弗洛依德断言《哈姆雷特》整个就是俄狄浦斯情结的升华时，人们很可能不同意这说法，然而，用诉诸莎士比亚意欲表达的意思来拒绝精神分析学的解释却只会导致不必要的证据负担，因为没有人能够真正知道莎士比亚的意图是什么。我们不妨看看赫施饶有意味的用词，因为他所谓莎士比亚的意思类型，乃是他本人"设定"的诠释"前提"，这一意思类型因而更多地属于赫施而不是属于莎士比亚。在把剧本中的细节拼凑成一个连贯的陈述时，赫施的前提为批评家提供了一个参照。从理论上讲，他所设置的这一意思种类只是不同于却并没有优越于弗洛依德的设定，也并不比弗洛依德的设定更称得上真正莎士比亚式的解释。因此，更仔细地观察便可以发现，在赫施的阐释学范式中，作者的意思种类事实上取决于批评家——批评家事先已经对作者及其世界形成了自已最初的理解。换句话说，意图论阐释学包含着一种来自批评家的主观性因素，因而不可能成为赫施要求它成为的"客观性批评"。

这一点同样也适用于中国版本的意图论阐释学。尽管仇兆鳌声称他有杜甫本人的情感和思想作指引，他事先却已经对杜甫能够有的情感和思想类别有了自已明确的看法。仇兆鳌是从明确的儒家立场去读杜诗的，他强调杜诗的伟大在于它超越了纯粹的词

⑯ Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 124.

句而成为有力的社会评论和强烈的政治介入，所谓“有一念不系属朝廷，有一时不痌瘝斯世斯民者乎?”⑰ 注释的任务，仇兆鳌说，就是“据孔孟之论诗者以解杜”，把诗中的绝大部分读解为暗指当时政治事件的政治讽喻或时事评论。⑱ 其结果，批评家揭示出来的杜甫的意思，最终却不过是颇具偏见的解释而已——这些解释在很大程度上受制于批评家本人的历史条件、意识原则和个人信念，正像它也受制于前人对杜诗的注释一样。

赫施承认“没有人能够确切地重建别人的意思。解释者的目标不过是证明某一特定的读解比另一种读解更为可能罢了。在阐释学中，证明即是去建立种种相对可能性的过程。”⑲ 在赫施用可能性谈论解释的范围内，他的阐释学理论迥然有别于仇兆鳌给注释和评论下定义时的心理认同。然而对于赫施，对解释予以证明的所有标准，最终都涉及一种“心理重建”，这样他又证明了自己毕竟并不那么有别于把文本回溯到作者之心的中国意图论批评家。“诠释者的首要任务，”赫施说，“就是在自己身上重建作者的‘逻辑’，重建他的态度、他的文化教养——简言之，他的世界。即使这一证明过程高度复杂和困难，最后的证明原则却非常简单，那就是对说话者作想象中的重建。”⑳ 在这方面，赫施的渊源是狄尔泰，特别是狄尔泰对重新体验（Nacherleben）作者本来心灵状态的强调。按照狄尔泰的认识，在自己身后留下生活体验的标记和印迹——他称这为“人生表达”（Lebensausserungen）——的能力是人区别于其它生灵的独特本领，理解

⑰ 仇兆鳌，《杜少陵集详注》序，1:1。

⑱ 同上，1:2。

⑲ Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 236.

⑳ Ibid., p. 243.

的艺术就在于重新体验作者永久性地记录在自己作品中的生活体验。[21] 普遍的人类天性为不同的个体提供了交流的基础，这样，解释者在“把自己的生活感受投射到另一种历史环境中”和进入到不同的心灵状态中去时，便能够理解一颗陌生心灵创作的作品，“从而使人能够在自己身上重新体验相异的生活形式。”[22] 赫施在自己理论中充分采纳了这些思想，他的全部论证，正像他自己宣布的那样，“不妨视为试图把狄尔泰的阐释学原则奠定在胡塞尔的认识论和索绪尔的语言学中。”[23]

不过，一些学者却认为狄尔泰的阐释学不能还原为作者意图的心理重建。例如，鲁道夫·曼克里尔（Rodolf Makkreel）就坚决反对这种简单化的误解而要求我们注意：事实上，狄尔泰追随施莱尔马赫，把阐释的任务规定为“比作者本人更好地理解作者。”[24] 借用于施莱尔马赫，狄尔泰阐释学的这一座右铭清楚地表明：“重新体验不能继续理解为重新制造出作者的实际创作过程或重新制造出作者的实际心灵状态，”作者现在已经“不再是自己作品的权威解释者。当狄尔泰说不带偏见是创造性艺术家的体验之特点时，其意义正在于此。”[25] 赫施对狄尔泰的引用，曼克里尔说，有悖于这一阐释学任务，“它忽略了狄尔泰本人的基

---

[21] See Dilthey, "Entwürfe zur Kritik der historischen Vernunft," *Gesammelte Schriften*, 7: 225.

[22] Dilthey, "The Rise of Hermeneutics," p. 243.

[23] Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 242, n. 30.

[24] Dilthey, "The Rise of Hermeneutics," p. 244.

[25] Editors' introduction to Wilhelm Dilthey, *Selected Works*, vol. 5, *poetry and Experience*, ed. Rudolf Makkreel and Frithjof Rodi (Princeton: Princeton University Press, 1985), pp. 19, 17.

本方法，这种方法不允许把阐释的有效性建立在作者用意的复制上。"㉖ 如果说狄尔泰的阐释学旨在比作者有更高的理解，那么它的目标也比赫施的目标更高。何况，由于作品的意义既不能脱离它本来的背景也不能脱离其当前的意义，赫施对意思与意义的区分也同样令人怀疑。在曼克里尔看来，"以为我们可以首先固定作品的'意思'，然后再确定其作为纯粹应用的历史意义，这本身就是一个错误。"㉗ 只要我们不再把"意思"作为孤立于批评和解释之外的东西，我们立刻就会意识到："意思"并不是自我同一的，而是和意义一样变化着的。我在前面已经提到：意思的不确定并非出自理论的构造而是实际批评中的现实，因为没有任何阐释方法或阐释策略能够使两位读者对同一作品有完全相同的理解；一个人理解到的意义离不开他自己的知识和教养，知识和教养又在很大程度上受历史条件的决定。这也正是伽达默尔的看法：他认为阐释的循环来自人总是带着前在理解的预期去读一部文本，这种循环"不是一种'方法论'循环，而是描述了一种存在于理解之本体论结构中的要素。"㉘

一个人的理解力事先便已经历史性地形成——这就是伽达默尔在历史性这一概念中试图指出的。这一概念充分认识到意义在时间和可变情境中的可变性。而为了坚持"意思"的不变，赫施提出了一个恰好相反的"历史性"概念。他写道：

> 与这一历史性（historicity）原则相反，我们也可以设立一个"历史性"（historicality）原则，它肯定一个历史事件，

㉖ Rudolf A. Makkreel, *Dilthey: Philosopher of the Human Studies* (Princeton: Princeton University Press, 1975), p. 417.

㉗ Ibid. p. 418.

㉘ Gadamer, *Truth and Method*, p. 293.

> 即一个本来的传达意图，可以永远地决定意思的恒久不变的性质。我们的历史性有不同于伽达默尔历史性的视野。伽达默尔的历史性暗指意思必随时间而改变，我们的历史性则坚持：只要我们选择把意思视为历史决定了的客体，意思便可以始终如一。㉙

无疑，作者对一部作品的创作，也像其它发生在现实生活中的活动和事件一样，是一个有其给定条件的历史事件。然而这并不意味着一部作品的意思也始终是历史地决定了的。相反，正像芭芭拉·赫恩斯坦·史密斯指出的那样，在自然的和虚构的话语之间有一个关键的差别。文学作品作为虚构的话语，作为“并没有在历史世界中实际‘演出’和实际‘发生’”的语言结构，其本身并不是一个历史的活动或事件，它的意义也并不是“历史决定了的，因而也不可能根据历史的证据去获得哪怕是理论上的决定。”这里不是要否认文学作品意义的历史相关性，而是要承认作品意义的未决本身就因其作为虚构话语的性质而受到历史的决定。“换句话说，一种虚构话语的意义是未被历史决定的，不是要不顾某种‘已在那里’的东西，而是要承认这样一个事实即某种东西还‘不在那里’。”㉚

我们也许能从史密斯对自然话语和虚构话语的区分中，发现它与罗曼·英加顿的联系——英加顿也就决定和未决定问题在现实的客体和虚构的客体之间作过类似的区分。以胡塞尔的认识论为基础，英加顿指出现实客体的基本特点是：它是“不容置疑

㉙ E. D. Hirsch, "Meaning and Significance Reinterpreted," *Critical Inquiry* 11 (December 1984): 216.

㉚ Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 138.

地、普遍地（即在所有的方面都）被决定了的。”而在语言中获得再现的意向性客体却有无数“未决定的空间”，它们“原则上不可能因象征性表达内容的有限充实而消除。”㉛ 英加顿说：如果一个故事以这样的描述如“一个老人正坐在桌前”开始，那么，尽管那再现中的桌子有其意义的范围，现实中的桌子的许多决定了的方面（形状、大小、颜色、质地等等）“却并没有得到说明，因而作为纯粹的意向性客体，它是‘未决定’的。”㉜ 英加顿对胡塞尔的吸取明显地不同于赫施，对于英加顿，再现性客体的意义丝毫没有因作者的意图或意向性行动而永久固定。在他看来，未决定性是意向性客体（包括所有在文学作品中再现的客体和事件）的特征或本体论上的属性。这就是说，文学作品中的未决定性并不是一种理论上的假说，而是每一个读者都遇到的事实。英加顿对文学理论的贡献之一恰恰是对文学性文本的框架性质的基本研究，是对未决定的意义怎样在阅读过程中以这种或那种方式得以充实和具体的基本研究。

在这一问题上，有必要指出：未决定性作为在现象学批评和阐释学中形成的概念，对文学研究所具有的内在意义完全不同于解构批评所理解的未决定性。这里，差别再次绕意义或意义的阙如旋转。按照格拉夫——他以作为解构批评家的提摩太·巴蒂（Timothy Bahti）为依据，结构的消解已经使未决定性成为有广泛影响的特征，“它进入并影响了文本的解释，从而不仅文学，而且文学的‘解释’都充满了不确定性。”㉝ 但如果我们根据德里

㉛ Roman Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, trans. George G. Grabowicz (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973), pp. 246, 249.

㉜ Ibid., p. 249.

㉝ Graff, "Determinacy/Indeterminacy," in *Critical Terms for Literary Study*, ed. Lentricchia and Mclaughlin, p. 165.

达和保罗·德·曼的著作来考察这一问题，我们就会看见：解构采取了坚决的反阐释学姿态并且完全忽略了意义问题——而在英加顿和伽达默尔的意义上，未决定性却始终是文本和意义的特征，同时也是阐释的特征。如我们在德·曼对里尔克的讨论中看到的那样，对于解构式阅读，有趣和有意义的并不是语义上的未决定性，而是遣词造句上的变化，这种变化并未突出任何别的东西而仅仅突出了里尔克"语音中心诗学"的音响效果。

英加顿称之为意义，并承认其并未决定和可以改变的那种东西，在赫施的语汇中成了"意义"(significance)，与此同时他却保留了"意思"(meaning)作为文本中不变的东西并把它等同于作者的本意。赫施似乎承认这种不变的意思具有假说之性质，因为他承认他的说法"毋庸讳言地和……必然地是理论性的。"[39]显然，理论在这里指一个概念领域，它不同于批评实践，却又从上或从外给批评以权威性的指点；它给批评家提供了一个最终可以解决一切阐释冲突的阿基米德支点。值得一提的是还有另一种说法在争夺意图论阐释学的地盘，它由史蒂文·纳普（Steven Knapp）和沃尔特·本·迈克尔斯（Walter Benn Michaels）所提出，他们两人明确宣称自己是反理论而非理论性的。并且比赫施走得更远地断言：不仅文本的意思就是作者的意图，而且意思和意图始终是同一个东西。区分意思和意图，两位批评家说，已经朝着不必要的理论迈出了错误的一步，它把事实上不可分割的术语劈裂开来。他们的基本论点是："不仅意图与其表达的意思之间不'需要'有鸿沟，而且事实也不'可能'有鸿沟。不仅在严肃的文学

---

[39] Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. x.

言语中，而且在‘所有一切’言语中，意图与意思都是同一的。”[35] 既然意思就是意图，他们说，选择意图而不是其它东西来解释意思就是落入了理论的陷阱。“但只要我们认识到不存在理论的选择，”纳普和迈克尔斯说，“理论就会立刻消逝。理论便成为输家。”[36] 他们的论文挑衅性地以《与理论对抗》为题，两位批评家似乎认为：一旦理论停止了，实际的批评就会幸福地获得对文学意义的正确认识，而所谓文学作品的意义，则始终不过是与作者意图相同的东西。毫不奇怪，他们的论文惹得许多人起而捍卫理论——这从《批评探索》中汇集的文章里可以看得很清楚。我们没有必要去作另一种理论论证来反对这种反理论的“实用主义主张”，然而考察一下实际的批评，考察一下某些可作典范的实例，看看文学作品实际上如何被解释，看看这些解释如何展示出必然的阐释学差别——这些差别来源于不同时代、不同地方的批评家必然具有的历史性，哪怕他们都把作者的意图作为诠释的指南也在所难免——却可能会对我们有所帮助。

---

[35] Stephen Knapp and Walter Benn Michaels, "Against Theory," in *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1985), p. 17.

[36] Ibid., p. 18.

实际的证据

论文集里，对纳普和迈克尔斯作出回应的批评家中有一位赫歇尔·帕克（HershelParker），他从一位文本研究者的实际角度争辩说：文学文本对字句的安排并非一成不变，它的意思也远比赫施、纳普和迈克尔斯所说的更为复杂。帕克从赫尔曼·麦尔维尔、马克·吐温、斯蒂芬·克莱恩、西奥多·德莱塞、诺尔曼·梅勒等人的小说中援引若干异文（alterations）为证，希望说明有时候由于作者的修改或编辑的加工，文本中的一段文字可能会出现“两种不同甚至相互矛盾的作者意图”——此时，“无意义的东西、部分地包含着作者意思的东西、疏漏而非有意为之的东西，都与真正的作者意思一起并存于标准的文学性文本中。”①这些来自实际经验的证据足以使人清楚地看到：文本并不总是表

① Hershel Parker, "Lost Authority: Non-sense, Skewed Meanings, and Intentionless Meanings," in *Against Theory*, ed. Mitchell, pp. 76, 78.

达着作者意欲表达的意思。当然，意图论批评家可以争辩说：文本批评的目标正是努力建立起一个好的、“权威性”的版本，这一目标恰恰要求去恢复作者的本意。然而，意图论批评家却忽略了这样一个事实——由文本批评建立起来的作者意图，本身乃是研究和诠释的结果。

也许最有说服力的论证来自斯坦利·菲什（Stanley Fish），他在他精彩的论战性论文中证明了所有的解释都必然具有建构性。一个实例是他对集注版弥尔顿诗集中编辑意见的分歧所作的讨论。文本的关键之一出现在弥尔顿的十四行诗《慈父孝子劳伦斯》（Lawrence of virtuous Father virtuous Son）中，此诗的最后两句 He who of those delights can judge, and spare/ To interpose them oft, is not unwise 可以有不同的读法。两位编辑（A. S. P. 伍德豪斯和道格拉斯·布什）对 spare 一词的确切意思不能达成一致意见——它究竟指“留出时间去”做呢，还是指“避免和禁止”去做呢？结果，两种不同的理解都写了上去。其中之一认为：弥尔顿是在向读者推荐“那些快乐”——能够随时去做这些事情的人是聪明人；另一种理解则是：诗人是在告诫读者不要沉湎于这些快乐——知道如何避开它们的人是聪明人。两种读解的主张者都从文本的形式特征和弥尔顿的“一惯态度”中寻求支持，然而既然他们都能这样做，事实上就已经表明：那被认为确凿无疑的事实，其实却不过来自诠释者本来的理解。从同样的证据，伍德豪斯和布什恰恰走向了截然相反的结论，这就使菲什能够提出这样的说法：“在形式分析过程中——即是说，在假定意义深埋于艺术品之中并由此而开始的分析中，‘证据’往往因诠释者的不同而指向不同的方向；也就是说，它不仅可以证明某种论点，而且可以

证明任何的论点。"② 人们往往把形式上的特征和作者的意图视为诠释的基础，菲什却认为它们事实上出自诠释者的诠释："与其说作者的意图及其在形式中的实现形成了诠释，不如说诠释创造了意图及其形式上的实现。它首先创造了相应的条件，从这些条件中，便可以得出相应的结论。" 证明的过程因此显然是阐释的循环——尽管菲什本人并没有使用这一术语。"我'看见'的是我的阐释原则允许我、指示我去看的东西，此后，我转而把我'看见'的东西归之于文本和作者的意图。"③ 这种循环不仅是个别语词和整个文本之间的语言学循环，同时也是原初的理解和最终被确认、被理解的形式特征之间的认识论循环。

菲什详细讨论的另一案例是弥尔顿《快乐者》(L' Allegro) 的第 45 和 46 行：Then to come in spite of sorrow, / And at my window bid good－morrow. 这里，问题在于，谁来到窗前？评论家们对正确的答案众说纷纭，推荐出许多可供选择的对象：欢乐、那只云雀、那个高兴的人、黎明，等等。证明的方式又是循环论证。其过程正如菲什指出的那样：

> 1，每一种读解的主张者略作让步，通常是承认他所反对的读解也有自己的根据。
>
> 2，每一位评论家都能指出一些细节，这些细节确实能为他提供支持。
>
> 3，但为了充分支撑各自的观点，每一位评论家都不得不去弄清有关诗句的意思，方法是建立起比文本本身更为坚

② Stanley Fish, "Interpreting the *Variorum*," in *Is There a Text in This Class*?: *The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980), p. 150.

③ Ibid., p. 163.

实明晰的联系。

4. 这种做法往往试图把原文中的意象和事件安排到一个逻辑序列中去。④

换句话说，每一位评论家都可以指出若干细节在逻辑上的一致性来支持自己对整段文字的理解；与此同时，每一位评论家之所以都能把有关细节安排到一贯的结构中去，却仅仅因为他对原文事先已有某种初步的理解。对文本意思的假定形成了阅读的角度，从这一角度，评论家便能把有关细节安排为确定的序列，而如此安排的细节序列又能反过来支持对整个文本的诠释。事实上，每当文本关键之处的争论迫使评论家作出证明的时候，这种理解的循环便变得尤为明显。

在中国文学中，最费解、最容易引起争议的作品之一是晚唐诗人李商隐（813? －58）一首很有名的诗。李商隐的诗在语义和句法上极不确定，往往可以有许多不同的解释。这里要讨论的这首诗习惯上称之为《锦瑟》。“锦”在这里是形容词，意思是多有装饰；“瑟”则是一种乐器，类似于琵琶或古琴。像标题音乐一样，一首诗的诗名往往提供了理解该诗主题或内容的重要线索，然而这里，“锦瑟”却并非真正的诗名，也并未明确标示出该诗大致的意思，因为它不过是该诗第一句的头两个字——习惯上就把它拿来作了诗名。于是，在这首诗中，作为理解线索的诗名失落了，整首诗成了令人惶惑的优美词句，它那既令人向往又使人难以把握的意象成了迷宫。

锦瑟无端五十弦，　一弦一柱思华年。

④ Fish, "What It's Like To Read *L'Allegro* and *Il Penseroso*, in *Is There a Text?* p. 116."

庄生晓梦迷蝴蝶，　望帝春心托杜鹃。
沧海月明珠有泪，　蓝田日暖玉生烟。
此情可待成追忆，　只是当时已惘然。⑤

此诗的每一句都十分费解，但在我们审视中国批评家对此作出的种种诠释之前，我们首先还是考察一下其中的典故。由于中国诗大都很短，而律诗（这首诗便采用了律诗的形式）从格律上讲又仅有八句，典故的引用便成了最为常见的修辞手段，借助这种手段，中国诗人试图证明意义的可能超越了文本的局限。在上面这首诗中，李商隐用了许多哲学和文学的典故。这些典故，有的比较明显，有的不那么明显，它们的复杂性使整首诗的理解变得更加困难。注释者们追溯了这些典故的种种出处（诗人可能正是从这些出处借来了锦瑟的意象），然而他们却不能就原来的琴弦究竟应该是 25 弦还是 50 弦达成一致的意见。问题在于：为什么此瑟"无端"地有 50 根琴弦？如我们将要看到的，对于批评家，弄清确切的数目极为重要，因为它关系着李商隐的年岁——他的"华年"相应于琴弦和弦柱的数目。第三句中，典故的引用涉及到《庄子》，在一段著名的文字中，这位哲学家谈到他曾经做过一个奇怪的梦。此梦透露出他关于万物在其初始的未分化状态中的"齐一"与转化的思想，我们不妨说它是关于同一性（或毋宁说同一性幻觉）的一个引人入胜的寓言，因为它对梦境与现实、自我与他者、存在与生成之间的区别一律加以怀疑：

昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为蝴蝶与，蝴蝶

⑤ 《李商隐选集》（上海古籍，1986），1 页。

之梦为周与？周与蝴蝶，则必有分矣。此之谓物化。⑥

此梦及其梦一般的不确定性始终激发着诗人们的想象，无论谁读了这段文字，都不能不注意到它的哲学疑问和诗性呼唤。在与罗伯托·阿利费诺的一次会见中，博尔赫斯拿庄子的梦与其它梦与人生的著名表达作了比较，他发现庄子的说法最富于诗意。“人生即梦”是一种直白的说法，博尔赫斯说，它没有隐喻的修饰和意象，它过于抽象而不富于诗意。莎士比亚的诗句“我们由梦一般的材料造成”倒是更接近于诗。当瓦尔特·封·德·福格威德（Walther von der Vogelweide）声称“我梦见了我的人生，它是真实的吗?”其诗意更甚于卡尔德隆或莎士比亚。然而从博尔赫斯那里获得最高评价的却是庄子：“那段简略的文字极富诗意。蝴蝶的选择非常恰当，蝴蝶有一种飘忽性，它适合梦的情境。”⑦引用庄子蝴蝶梦的典故，李商隐也许意在暗指事物的转化、个人身份的不确，以及那段文字中与整首诗有某种关联的某个侧面。然而，由于人们很难确切弄清李商隐引用庄子的意图究竟是什么，它事实上进一步增加了弥漫于整首诗中的朦胧效果。

接下来的一句转向了一个完全不相关的故事，那是关于古代蜀国望帝的传说。传说之一是：望帝引诱了他宰相的妻子并因此而感到羞愧。他把王位逊让给大臣，自己选择了流放。他死时，他的灵魂化为杜鹃。这样，第三句和第四句便都以转化的思想作为共同的主题，但即使如此，人们仍希望知道：这一典故究竟意味着什么，望帝的“春心”在这里具有什么样的性质，它暗含什

⑥ 《庄子·齐物论》。

⑦ Jorge Luis Borges, *Twenty-Four Conversations with Borges, Including a Selection of Poems*, trans. Nicomedes Suárez Araúz et al. (Housatonic, Mass.: Lascaux, 1984), p. 39.

么样的情感——悔恨、悲哀、情爱还是别的什么？第五句中流泪的珍珠也许从一个古老的、关于海上人鱼的传说演变而来。据说：这些海上的人鱼流泪时，她们的眼泪滴落大海，变成了光灿灿的珍珠。然而在这一句诗中，流泪的并不是人鱼而是珍珠。第六句中的蓝田是一座山，该山以盛产美玉而著名，整句诗也许暗指诗人戴叔伦（732－89）的一句话——诗家之景如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。换句话说，诗中之境是朦胧的、诱人的、美丽的，但却是非真实的。

有了关于这些典故的最基本的必要知识，评论者就可以开始其诠释工作，并通过把所有的句子和意象予以联结，来弄清整首诗的意思。然而在这样做时，评论者从何处着手呢？他怎样把彼此不同的要素联结成一个可以理解的整体呢？显然，在能够把分散的意象和典故联结成一个可以理解的整体前，评论者心中必须多少有一个初步的理解。也就是说，在把所有的意象、典故和其它文本因素联结成一个整体之前，评论者必须首先有一个种类(genre)的概念并知道此诗之总体情形如何。我们将要看到，中国的注释者对《锦瑟》的解释，大都从猜测作者的意图及整首诗的意思开始，同时也一开始就对此诗的类型或种类予以定位，因为这就能指引他们把所有的句子、意象和由此而产生的联想联结成一个整体。作品的类型或种类是解释的出发点。正如赫施正确指出的那样，"一切文字意义的理解，都必然关联于（作品的）种类。"⑧ 对于赫施，诗的种类应该是作者心目中的种类，然而在实际批评中，情形却并非始终如此。中国的批评家会非常乐意接受赫施的观点，因为他们确实试图根据作者的意图来确定一首诗属于哪一种类型，然而他们对同一首诗的不同读解，却仍然证明了诗歌意义的不确和对不同解释所具有的宽容性。

---

⑧ Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 76.

实际的证据

在对《锦瑟》的较为合理的解释中，我将仅仅挑选几种来证明所有这些解释怎样跳不出阐释的循环。我们首先看一看朱彝尊(1629－－1709)的注释。他一开始就认为此诗写于李商隐生活中一个特定的时刻，并断定它在类型上是一首悼亡诗，是诗人写来怀念死去的妻子的：

> 此悼亡诗也。瑟本二十五弦，弦断而为五十弦矣，取断弦之意也。一弦一柱而接"思华年"三字，意其人年二十五而殁也。蝴蝶、杜鹃，言已化去也。珠有泪，哭之也。玉生烟，已葬也，犹言埋香瘗玉也。⑨

一旦朱彝尊将此诗及其形式上的所有特征放进悼亡诗的类型框架，所有的细节便都纷纷各就各位地形成一个统一的整体。就其能够使种种文本因素建立起联系并使这些因素获得说明，朱彝尊的解释是有效的、有说服力的，它在传统读解中也很可能是最有影响的。尽管如此，它却不能阻止别的批评家提出完全不同的解释。此诗的另一位注释者何焯(1661—1722)，就对此诗的种类和意象作了完全不同的理解：

> 此篇乃自伤之词。庄生句言付之梦寐，望帝句言待之来世，沧海、蓝田言埋蕴而不得自见，月明、日暖则清时而独为不遇之人，尤可悲也。

两种读解从一开始对作品类型的假定上就不同，而两种不同的假设又使两位批评家从不同的角度看问题和作出不同的联想。

⑨　以下几种解释都见于周振甫注《李商隐选集》有关《锦瑟》诗的注释，见该书2—5页。

由于自伤和哀叹自己在社会政治中怀才不遇的作品在中国诗歌中确实十分常见，何焯的解释也不能说没有它的说服力。这样，在朱彝尊那里，此诗是悼念李商隐死于25岁的亡妻的——它来自瑟弦突然断为五十的暗示；而在何焯那里，此诗却被理解成诗人对自己命运的悲叹；从而，诗中提到的那个人，在不同的读解中就成了不同的性别。而有关庄子的重要典故，按朱彝尊的解释是死后化为另一种生命，照何焯的解释却是梦一般的空幻，是才华的浪掷、人生的虚度。尽管两位批评家都把蓝田之玉理解成一种埋没的东西，但在朱彝尊那里，它意指诗人的妻子埋没在坟墓中，而在何焯那里，却隐喻诗人自己的被埋没。这一有趣的阐释冲突清楚地显示出了文本的"中立性"，即作品既不坚决支持也不绝对排斥不同的类型假定和不同的意义诠释。它给我们的启示则使我们清楚地看到：文本的诠释来自意义的谈判，这一谈判是在文本的要求和批评家的理解之间一步一步地进行的。

然而两位批评家却并未穷尽此诗的意义可能。在另一种读解中，又出现了建立在另一种类型概念上的另一种不同观点。据诗人黄庭坚（1045—1105）回忆，他的朋友、大诗人苏轼曾对他说，李商隐的这首诗出于《古今乐志》，该书称："锦瑟之为器也，其弦五十，其柱如之。其声也，适、怨、清、和。"这样，按苏轼的说法，这首诗就直接关联于诗中以种种方式予以描写的这一乐器。对此，黄庭坚的补充是："李诗'庄生晓梦迷蝴蝶'，适也；'望帝春心托杜鹃'，怨也；'沧海月明珠有泪'，清也；'蓝田日暖玉生烟'，和也。"⑩ 这种读解把此诗中间的四句理解为音乐中四种不同的情调，而这四种情调则在诗中得到了形象的表现。于是，从字面上理解，这首诗是关于音乐的；而从譬喻的角度，它又说的是诗歌本身，因为在任何情况下音乐和诗歌都相

---

⑩ 蔡正孙，《诗林广记》（北京：中华书局，1982），100页。

去不远。有趣的是，这种解释仿佛预告了乔纳森·卡勒（Jonathan Culler）建议以之作为惯例的一种说法，即在确定"隐晦的诗"的意义时，通常的规则就是："如果这些诗可以理解成对诗歌自身问题的探索或思考，它们就是有意义的。"① 事实上，这也正是钱钟书在读《锦瑟》这首著名而费解的诗时所持的观点。在李商隐诗集的一个早期版本中，《锦瑟》被放在诗集的开篇，它因此可以理解为诗人对自己作品的总评即诗歌体的作品序言。在钱钟书之前，一位评论家已经注意到这一点。钱钟书采纳了并进一步发展了这一说法，他的解释极具现代色彩，与此同时又建立在坚实的旧学基础之上。我本来应该在这里全文引用他的说法，但因为其中涉及中国文学、中国文论的许多专门知识，我只好省略其中的某些段落，仅仅引出其主要的论说：

> "锦瑟"喻诗，犹"玉琴"喻诗，如杜少陵《西阁》第一首"朱绂犹纱帽，新诗近玉琴。"……（诗人）偶由瑟之五十弦而感"头颅老大"，行将半百。……首两句"锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年，"言景光虽逝，篇什犹留，毕世心力，平生欢戚，"清和适怨"，开卷历历。……三、四句"庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃，"言作诗之法也。心之所思，情之所感，寓言假物，譬喻拟象，如庄生逸兴之见形于飞蝶，望帝沉哀之结体为啼鹃，均词出比方，无取质言。举事寄意，故曰"托"；深文隐旨，故曰"迷"。……五、六句"沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟，"言诗成之风格或境界。……兹不曰"珠是泪"，而曰"珠有泪"，以见虽凝珠圆，仍含泪热，已成珍饰，尚带酸辛，具实质而不失人气。

① Jonathan Culler, *Structural Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), p. 177.

> ……（同样，"玉生烟"则言此玉）不同常玉寒冷、常珠凝固。喻诗虽琢磨光致，仍须真情流露，生气蓬勃，异于雕绘汩性灵、工巧伤气韵之作。……（彼）非不珠圆玉润，而有体无情，藻丰气索，泪枯烟灭矣。……（霍夫曼）称海涅诗较珠灵灿烂耐久，却不失为活物体，蕴辉含湿……非珠明有泪欤？……七、八句"此情可待成追忆，只是当时已惘然，"乃与首二句呼应作结，言前尘回首，怅触万端，顾当年行乐之时，即已觉世事无常，抟沙转烛，黯然于好梦易醒，盛筵必散……即"当时已惘然"也。⑫

钱钟书的阅读照顾到了更多的细节，所做的论证最令人信服，提供的解释最具有可能。接受这种假设，把李商隐的《锦瑟》视为与诗歌本身有关，该诗的最后两句（"此情可待成追忆，只是当时已惘然。"）便似乎是在暗示：诗人试图保存在自己作品中的一切，他希望将之铭记在固定形式中的所有心境，在产生之时便已是朦朦胧胧，而在文字表达中则更加如此。如果这首诗确实可以视为李商隐为自己作品所写的诗歌体序言，那么它就对这些作品的种类作了最好的说明：这些诗是高度个人化的、富于暗示性的和用气氛烘托的，它充满各种各样的联想与可能，把读者引向一个瑰丽、欢畅的世界，在那里，每一个词、每一个意象都既表达着自己，与此同时又表达别的什么东西。如果我们一定要在西方找到与之相同或相当的类型，那很可能就是象征主义诗学主张的那种，即保罗·魏尔伦企望的理想的诗——"la chanson grise/ Ou l' Indecis au Precisse joint."（"那朦胧的歌/ 把不确的东

⑫ 钱钟书，《谈艺录》，435—38页。

西和确切的东西结合在一起。")⑬ 凭借这样的诗中珠玑，李商隐在中国古代文学史中为自己赢得了最善于运用暗示的诗人的声誉。

把《锦瑟》理解为与诗有关的诗，我们便把此诗结构和意象中的所有难点，变成了诗歌语言自身的特征。也就是说，原来诠释中的种种困难，此时作为诗意的语言和象征而在阐释学上变得有了意义。这种读解在今天尤其显得有说服力，因为在我们今天对文学的思考中，语言问题和再现问题最终占据了重要的位置。不过我们也必须承认：上而提到过的其它解释，也并不是没有它们的说服力，因为它们也对整首诗和诗中所有的文本因素作了完整的说明；它们对作品种类所作的假设，也能从别的诗那里获得支持，而那些诗，例如白居易的《琵琶行》，一方面谈到了音乐和诗歌，与此同时也表达了诗人的身世。对种种合理的解释，不同的读者可以更赞同某一种（因为人人都有自己的判断和喜好），却不能声称哪一种解释才是完全站得住脚的解释，而其它所有的解释都不能成立或者根本就是错误的解释。人们往往可以很容易地就发现某一解释中存在的弱点，却很难确定是什么构成了完美的解释。某种解释具有的吸引力在很大程度上是一个个人趣味和个人选择的问题（个人的趣味和选择则部分地受制于该时代的社会准则和审美标准），其结论的得出并不根据某种客观规律，也并不建立在事实的证据之上。当然，有许多方法可以用来把错误和不足的解释从合理的、可以接受的解释中排除出去。例如，语言文字方面的缺乏准备、背景和内容方面的年代错误、一种文化中的价值标准被错误地运用于文化背景完全不同的作品，——所有这样的解释，都不足以使自己成为合理的解释。不过，阐释学

⑬ Paul Verlaine, "Art Poétique," in *French Symbolist Poetry*, trans. MacIntyre, p. 34.

上的困难却并不难在排除不充分的解释，而是难在建立起有效的解释。的确，证明一种解释的正确，要比证明它的不正确更难。批评家在《锦瑟》问题上的争论表明：所有的解释都不能摆脱整体与部分之间、种类假定与细节说明之间的阐释循环，正是这种循环使人对任何所谓绝对正确的解释均持怀疑的态度。诉诸作者的意图几乎不能解决任何问题，因为所谓作者意图，其实往往不过是解释者的解释，因而同样跳不出论证上的循环。狄尔泰指出：阐释循环不仅出现在作品整体和个别词句之间，而且"反复出现在个别作品本身和它的作者的精神倾向之间，并且再次回到作品本身和它的种类之间。"甚至单是语文学上的循环，也已经足以颠覆对绝对有效性的要求，因为没有任何解释能在此循环之外证明自己的客观性。狄尔泰承认这是所有阐释实践中最大的困难："理论上讲，我们在这里走到了一切诠释的极限。所有的诠释都只能在一定的限度内实现其使命，因为所有的理解都始终是局部的，而且永无止境。Individuum est ineffabile.（个别是不可以言尽的）"[14]

除了纯粹语文学层面上的循环，时间因素也使阐释的有效性问题进一步变得复杂。不仅词的意思会在时间中逐渐转移，社会准则和审美标准也同样会在时间中发生改变。正是这种转移和改变，使一部作品今天的解释不同于过去的解释。在施莱尔马赫看来，过去的理解和现在理解，两者之间的时间距离使严谨的阐释变得十分必要；因为不那么严谨的阐释总是把理解视为当然，认为"说者和听者使用着同样的语言并以同样的方式表达思想。"然而，考虑到时间的距离，较为严谨的阐释宁可假定："说者和听者以不同的方式使用语言和表达思想，虽然它们之间无疑有一种潜在的统一。"[15] 施莱尔马赫看到：从文本的创作到读者的阅

[14] Dilthey, "The Rise of Hermeneutics," p. 243.

[15] Schleiermacher, *Hermeneutics*, p. 110.

读，之间的时间距离往往导致文本的误解，而诠释者则必须通过努力"在客观上和主观上把自己置于作者的位置"来消除这样的误解。⑯ 施莱尔马赫说：理解的循环往返于从作品整体到个别局部，又从个别局部到作品整体的运动之中，直到最后导致这样一种时刻，这时候文本得到了很好的理解，其中已不再有任何奇怪的、难以理解的东西。此时，阐释的循环消溶于完美的理解，阐释者不仅使自己处于作者的位置，而且对作者不自觉的创造，也获得了自觉的认识，从而自己的理解已达到高于作者的水平。

在浪漫阐释学中，时间距离和理解循环都被否定性地视为最终将在完美理解中予以消除的因素，但如何克服个人理解的循环性而达到普遍的正确解释，却始终是一个没有得到回答的问题。伽达默尔指出，浪漫的历史主义认为有可能达到无限和完美的理解，这与它自己承认的个人有限性和历史局限性形成了冲突。只是在海德格尔存在即此在、存在植根于自己特殊时空的存在论分析中，时间距离和我们自身具有的历史性，才被确认为具有积极意义的东西。伽达默尔强调地说到对时间距离的感觉改变："时间不再是有待跨越的断裂，它实际上支撑着事件的进程，而'现在'则植根于这一进程之中……时间并非大张着嘴的深渊，它实际上充满了习惯和传统的连续性，一切过去的东西正是通过这种连续性才显现给我们。"⑰ 强调理解必须建立在文化传统的基础上，伽达默尔恢复了"偏见"的权利，认为它在海德格尔的意义上是理解的"前结构"（fore－structure），是阐释者用以理解文本的语言和文化知识，读者只能在一定视野、一定期待允许的范围内去理解文本的语言表达。从这一崭新的角度，阐释循环不再被视为恶性循环，它被认为是描述了理解的本体论结构。这一循环

---

⑯ Ibid, p. 113.

⑰ Gadamer, *Truth and Method*, p. 297.

并不因文本的理解而消逝，它“并不消溶在完美的理解中，恰恰相反，它在其中获得了充分的实现。”[18]

阐释理论中这一重心的改变在批评实践中具有深刻的意义。阐释者现在已无须把自己的历史性当作负面的偏见予以消除。由于充分意识到自己的位置和文本的要求，阐释者现在可以让自己的偏见（它在正面的意义上被视为理解的“前结构”）在阅读过程中接受挑战、获得检验和受到限制。意识到理解是一个无止境的追问过程，意识到它是作者、作品、读者之间不断的对话和相互问答，阐释者现在已无须用确切的答案把文本封闭起来而可以让这样的对话始终保持开敞。伽达默尔说：“问题的实质是揭示各种各样的可能并让它们始终敞开。”[19] 如果说，施莱尔马赫认为今天的理解优越于原来的作品是因为自觉的知识使阐释者的水平高于不自觉的作者，那么，在伽达默尔看来，阐释者的优越地位则毋宁说主要来自时间距离所具有的积极意义——正是它使理解不只是一种再创造而同时也始终是一种创造。一旦意识到理解是一个无止境的过程并且始终对不同的可能性开放，也就无须乎再继续寻找确定而完美的解释，无须乎把今天的解释视为在有关知识上或自觉程度上优越于原来的作品。伽达默尔直率地指出：“如果说我们有所理解，那不过是我们有不同的理解而已——这样说就已经足够。”[20] 他对时间距离在阐释学上的积极意义作了广泛的探讨，在他看来，文学阐释学的任务，始终是从生产和接受的角度，从诗歌意象的结构及后来实现的角度，去对过去的作品和今天的理解作更具体、更深入的考察。

---

[18] Ibid., p. 293.
[19] Ibid., p. 299.
[20] Ibid., p. 297.

文本框架与未决定性

埃里克·奥尔巴哈（Erich Auerbach）在其名著《模仿》（Mimesis）中研究了从古代到20世纪西方文学用以再现现实的多种方式，他对西方文学与文化的两大源头——荷马史诗和圣经故事——作了风格上的比较。按照奥尔巴哈，荷马史诗中的每一局部、每一细节都是充分外在化了的，它详尽地描写每一细节，向读者呈现出如同现实本身一般的画面。在荷马的叙述中，奥尔巴哈说，“现象的富于韵律的画面连续不断地移动，没有留下任何片断的、若隐若显的东西，没有留下任何间隙和空白，没有深不可测的深渊的突然闪现，”因为，“荷马式的文体只呈现前景，只呈现统一而客观地显示出来的东西。”① 与这种充分外在化了的风格形成鲜明的对照，《圣经旧约》在文本上则显

① Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1953), pp. 6-7.

得极其简略。它只给读者提供足够的信息，使其能追随最低限度的叙述，同时却把此外的一切留在黑暗之中。在这里，“时间和地点是不确定的、有待诠释的；思想和情感并没有表现出来，仅用沉默或片断的话语予以暗示；叙述在整体上充满未予解除的悬疑并指向一个唯一的目标，整个文本始终是神秘的、‘充满了隐藏在背景中的东西’。”② 在奥尔巴哈看来，荷马的文本是自明的，它没有为诠释者留下有待填补的空白，而《旧约》中晦而不明的东西却必然导致无穷无尽的注释。按照我们对语言性质和诗歌的象征性再现的讨论，显然，荷马史诗的风格更近似散文的话语——它也确实导致了西方文学中散文小说的发展，而圣经的风格却与诗歌语言有着极大的结构类似和修辞学上的亲缘关系。

圣经故事的隐晦引来了大量的注疏和诠释。以荷马式的明晰来衡量，这种隐晦是不受欢迎的，然而按圣奥古斯丁（St. Augustine）的看法，这与其说是一种缺点，不如说是一种优点——圣经故事的隐晦就像蒙在神圣之真上的一层轻纱，人们从破译神秘的意义中获得了审美的快感。“在奥古斯丁看来，审美快感来自隐秘意义的发现；”伯纳德·赫贝（Bernard Huppe）评论说，“快感的性质与有待解决的歧义的难度有着直接的关联。”③ 的确，奥古斯丁承认，《旧约》中许多东西都被修辞和譬喻弄得模糊不确，但他却认为：“这些东西越是被形象的语言弄得含混不清，它们一旦获得解释时就越是富有滋味。”④ 认为隐晦的文体更有

② Ibid., pp. 11－12.

③ Bernard Huppé, *Doctrine and Poetry: Augustine's Influence on Old English Poetry* (New York: State University of New York Press, 1959), p. 24.

④ St. Augustine, *On Christian Doctrine*, trans. D. W. Robertson, Jr. (Indianapolis: Bobbs－Merill, 1958), 4. 7. 15, pp. 128－29. See also 2. 6. 8, p. 38: "No one doubts that things are perceived more readily through similitudes and that what is sought with difficulty is discovered with more pleasure."

价值，这也许源于奥古斯丁的宗教情感和他对《圣经》优越于异教文学的坚信，然而对于他也像对在他影响下的中世纪感性一样，美和美感始终离不开对世间万物作深层意义的沉思。人们在诠释事物时遇到的挑战和困难越大，这些困难在象征性的巧妙诠释下迎刃而解时获得的满足也越大。在中世纪的人那里，象征性的诠释是典型的思维方式。正如昂贝托·厄科（Umberto Eco）指出的那样，"这些象征是富于艺术性的，译解它们无异于审美地体验它们。这是一种美学上的表达，中世纪的人从这种方式中获得了破译难题、发现类似和置身险境的巨大快感。"⑤ 在某种意义上，中世纪的思维方式也就是一种阅读方式，这种阅读方式把整个世界视为一本有待译解的大书，认为它就是宇宙的隐喻并因而"把世界感受为神圣的艺术作品，以至其中的万事万物除了其字面的意思外，都有其道德的、譬喻的、神秘的意义。"⑥ 事实上，不仅《圣经》获得了这种譬喻式的诠释，异教文学作品也被人从更深的意义去阅读。当所有的不同种类的文本都被认为是象征和寓言时，文本的隐晦对人构成的挑战便不可避免地成为智力和审美快感的源泉。赫贝说：圣经文学和古典文学都暗示中世纪作家，"谜一般的、难于理解的、暧昧含混的成分是严肃文学宏大风格中的组成部分。中世纪人对圣经和异教文学的理解，几乎不可避免地导致这样一种理论的发展——严肃的诗应该是充满暗喻和谜一般费解的。"⑦

在这样的联系中，我们可以回顾马拉美的主张——与宗教一样，艺术若希望保持自己的神圣，就应该把自己包裹在神秘

⑤ Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, trans. Hugh Bredin (New Haven: Yale University Press, 1986), p. 55.

⑥ ibid., p. 56.

⑦ Huppé, *Doctrine and Poetry*, p. 30.

中。保罗·瓦莱里也指出："凡清晰易懂、思想明确的东西都不可能产生神圣的印象。""所有高尚、高深的东西都建立在隐晦之上。"⑧ 奥古斯丁对隐晦的偏爱确实不仅在中世纪，而且在自此以后的历史中都有着众多的回响。⑨ 在现代文学中尤其如此，文本的困难和隐晦成了现代文学意味深长的特征，这部分地可视为对19世纪现实主义和自然主义传统的反叛。雷纳托·波吉奥利（Renato Poggioli）在他论先锋派理论的开拓性著述里，把现代诗歌中人为的隐晦视为反抗社会规范和审美规范的一种姿态，并认为它同时也意在造成一种新的语言效果。隐晦是诗人"对日常话语的平庸陈腐和松散拉遢所作的必然反应，在日常话语中，实用交流的'量'败坏了表达方式的'质'。"⑩ 文体的隐晦和困难唤起人们对表达方式本身的注意。——这一思想，显然类似于俄国形式主义者提出的诗歌语言（或语言的诗意功能）的批评主张。的确，波吉奥利本人已经指出：俄国形式主义和先锋运动之间有着紧密的联系。⑪ 从维克多·什克洛夫斯基的"陌生化"（defamiliarization）主张（"艺术意在使对象'变得陌生'，使形式变得困难和增加感受的难度和长度。"）到穆卡罗夫斯基的"反自动化"（deautomatization）主张（诗歌语言是语言的"突出"（foregrounding），是对"标准和规范的蓄意侵犯"），现代文学理论总是倾向于使诗歌语言在功能上不同于日常语言，并把歧义、难度和费解

⑧ Paul Valéry, *The Collected Works of Paul Valéry*, 15 vols., ed. Jackson Mathews (Princeton: Princeton University Press, 1956–75), 14: 505, 359.

⑨ Besides Old English poetry, Huppé also sees Isidore of Seville, Vergil of Toulouse, Bede, Alcuin, Rabanus, and Scotus Erigena as influenced by Augustine's theory of literature. See *Doctrine and Poetry*, pp. 28–63.

⑩ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trans. Gerald Fitzgerald (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968), p. 37.

⑪ See ibid., pp. 146–47.

视为诗歌语言的特征。⑫ 正像尤里·斯特里特尔（Jurij Striedter）指出的那样，什克洛夫斯基的"陌生化"思想"已经包含了深入发展的指向，"也就是说，它导致了捷克结构主义者把艺术作品视为"起审美作用的符号"，从而标志着从俄国形式主义到捷克结构主义的一系列演化的第一阶段。⑬ 显然，使对象和事件变得陌生的并不仅仅是现代的先锋诗人；俄国形式主义者自己就经常引用从前的文学作品来证明他们的理论而并不把自己的理论仅仅视为现代先锋文学的理论辩护。在什克洛夫斯基看来，陌生化不仅对新作品、新流派的诞生有决定性的作用，同时也决定性地导致了新的文学运动的崛起。在对新古典主义陈腐语言的反动中，浪漫主义诗人早已主张：诗歌语言应该是新颖、陌生的。华滋华斯曾经警告已经"习惯于当代作家的俗艳句法和空泛言词"的读者：如果他们也以通常的期待来读他的诗，则"无疑会不断地感到陌生和困惑。"⑭ 他声称他写诗的主要原则是采用"人们实际使用的语言"并赋予它一定的想象色彩，"以这种方式，寻常的事物便能以不寻常的方式呈现出来。"⑮ 雪莱也提出过类似的观点，从而在很大程度上预言了未来的陌生化思想。雪莱说：诗

---

⑫ Victor Shklovsky, "Art as Technique," in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, trans. L. T. Lemon and M. J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), p. 12. Jan Mukarovsky, "Standard Language and Poetic Language," in *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, trans. Paul L. Garvin (Washington, D. C.: Georgetown University Press, 1964), p. 18.

⑬ Jurij Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), pp. 88, 89.

⑭ William Wordsworth, "Preface to *Lyrical Ballads* (1802)," in *The Oxford Authors: William Wordsworth*, ed. Stephen Gill (Oxford: Oxford University press, 1984), p. 596.

⑮ Ibid., p. 597.

"唤醒和拓展人的心灵，它使它能够容纳成千种未曾领略过的思想组合。诗揭去罩在世界隐秘之美上的面纱，它使熟悉的事物变得仿佛并不熟悉。"⑯ ——不过尽管如此，那时的诗人们却从未像后来的俄国形式主义者那样对陌生化思想的理论内涵作充分的探索。更重要的是，斯特里特尔说，"仅仅强调一般的陌生化手段并在此之上建立起一种文学理论是不够的。同样必须阐明的是：为什么在不同的条件下，同样的手段却造成了不同的效果。"——而这无疑正是捷克结构主义者致力的方向，他们把俄国形式主义者的陌生化概念拓展为"将这些手段确认为结构的要素，借以将具体作品的结构描述为种种要素和手段在特殊功能下的组合。"⑰

陌生化了的文本——那种使形式变得困难和隐晦了的文本——迫使读者注意语言符号本身，迫使读者用新鲜的、醒悟的感觉去感受语言中再现的事物。现代文学不仅在诗歌中，而且在散文和小说中推崇这种文体上的艰难。罗兰·巴尔特在《S/Z》中对"读者性的"和"作者性的"（即古典的和先锋的）文本所作的区分就是这种现代倾向的理论总结。他所推崇的文本是给读者以紧张、兴奋的快感或享受（jouissance）的文本，是更为困难的文本，是"难以成立和几乎不可能的文本。"⑱ 正是这类文本留下了大量未得到解释、未得到表现的东西——借用奥尔巴哈的说法，正是这类文本"充满了隐藏在背景中的东西。"巴尔特用"阅读的色欲"来形容这种阅读中的审美，在他看来，这是唯一

---

⑯ Shelley, *A Defence of Poetry*, in *Shelley's Critical Prose*, p. 12.

⑰ Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value*, p. 96.

⑱ Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974), p. 4; Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975), p. 22.

可用来谈论那不可谈论的体验或享受的方式。“人身上最具吸引力的部位岂不是衣装绽裂的部位吗?”他说,“正如精神分析正确指出的那样,最具诱惑力的乃是‘间断’(intermittence),是衣裤连接处突然闪现出来的皮肤……构成诱惑的正是这一闪现,或毋宁说,是那‘未曾显现的显现’。”⑲ 这里,色情的勾引被用来形容文本的暗示,巴尔特用来说明文本性质的短语“未曾显现的显现”(appearance - as - disappearance)确实非常得体,因为语言就同时既在隐匿又在显现,并在字里行间和若干空白之处允诺着无穷无尽的狂喜和快感——它总是频频向读者招手示意,调动着读者的感觉和想象。这种富于诱惑力的“间断”不仅见于先锋派文本而且见于所有的文本。有趣的是,巴尔特在《S/Z》中用来作符号学分析的文本竟是一本非常“读者性的”古典文本——巴尔扎克的《萨拉辛》。

那么,终极性的古典文本——那以充分外在化的风格写出来的荷马史诗就完全没有任何空白和间断并完全排斥任何诠释和注解吗?奥尔巴哈肯定地说:“荷马可以分析却不能解释,后来的譬喻化倾向曾试图把解释的艺术用在他身上,但却没有任何用处。他抵制这种对待;所作的解释都是生硬牵强的,它们未能凝聚成一种统一的思想。”⑳ 可是无论我们怎样看待对荷马的讽寓性解释,荷马史诗被希腊的评注家解读为道德或精神意义的讽寓这一事实,就已经证明荷马的作品绝不是无可解释的。尽管荷马的风格是充分外在化了的风格,那从意义不明显处发现深藏的意义的譬喻式诠释,最初却恰恰是在对荷马的阅读中开始的——从那以后则转向对《旧约》的阅读并逐渐成为中世纪所有文本诠释

---

⑲ Ibid., pp. 9 - 10.

⑳ Auerbach, *Mimesis*, pp. 13 - 14.

的基础。[21] 譬喻式诠释的有效性固然可以质疑，诠释的可能性却不容置疑。我们不妨回顾一下罗曼·英加顿关于文学作品是一个多层面的框架性结构（它有无数不确定之处需要在此后的阅读过程中予以充实）的说法。在此意义上，荷马史诗同样是框架式的，无论它多么地整齐划一、明晰了然，却仍然不乏未确定的东西，不乏巴尔特所谓富于诱惑力的间断。例如，海伦，希腊古典文学中最美的女人，在荷马的《伊利亚特》中就几乎没有得到任何细致的描绘。《伊利亚特》第三卷中，“白胳膊的海伦”走上城头观看墨涅拉俄斯和帕里斯的决斗时，荷马并没有停下来对她作一番细致的刻画——而后来在第十八卷中，他对赫淮斯托斯为阿喀琉斯所造的巨大盾牌却作了极其详细的描绘。读者并没有“亲眼看见”海伦的美，而只是在特洛伊长者的议论中“从旁听到”。特洛伊人一看见海伦便低声议论道：“谁会责备特洛伊和希腊的武士们为了这样一个女人而长年争战、血流成河呢?”[22] 荷马在文本中没有对海伦的面貌和身体、衣着与装饰作一个字的描绘，然而她那永恒的美却通过特洛伊人的惊叹而传达给读者。我们甚至可以说：恰恰是这种缺乏描写，恰恰是这种“未曾显现的显现”，才使海伦成了她现在的样子。正是通过将其置于精心描写的战争和啧啧赞叹的暗示中，那一直隐匿在背景中的海伦的美（它导致了这场战争）一旦被读者的想象赋予了生命与活力，就比任何文字描绘都更加栩栩如生和动人心魄。

---

[21] For an insightful discussion on "Homer and Allegory," see Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1973), pp. 203-7.

[22] Homer, *The Iliad*, trans. E. V. Rieu (Harmondsworth: Penguin, 1960), p. 68. Analogous to this are Christopher Marlowe's famous lines: "Was this the face that launch'd a thousand ships, /And burnt the topless towers of Ilium?" (*Doctor Faustus*, 5. 1. 97).

由此我们便可以看到：奥尔巴哈所说的两种不同的文本（荷马式的和圣经式的、鲜明的和隐晦的），结构上都不可避免地是框架式的。即使是充分外在化和得到鲜明表现的荷马式文本，也仍然需要读者的主动参与，才能使诗人虚构的世界获得完整的实现。更何况，人们任何时候都可以在文本的字面意义之外寻找其精神的或形而上的意义，任何时候都可以由此而发现：退隐于文本之外的东西，其意义并不少于在字面上得到了表达的东西。至于圣经类型的文本，则因其文体上的困难和不确而具有更大的诠释可能。事实上，结构的框架性乃是所有文学作品的文本特征，这也许可以解释其何以具有如此丰富的意义可能和诠释可能。如我们看见的那样，在荷马的作品中，海伦的美是间接暗示出来的，它在极大程度上要归功于读者的想象并仿佛出自文本的空白之处。汉斯·罗伯特·尧斯在论审美体验是一种预期的想象时，提到过所谓"远距离的爱"（amor delonh）——"这种爱使尧弗雷·鲁德尔（Jaufre Rudel）成为最具纯粹热情的诗人，他的热情在未曾满足中得到了满足"；面堂·吉诃德对杜尔茜妮娅的爱"则因为他从未找到她而得以始终保持完美。"——尧斯以这样的例子来说明想象能够创造出文本中没有的东西。㉓ 通过让读者的期待得不到满足，文本保持了自己的开敞性并具有极大的诱惑力，这就给读者的想象力提供了尽情发挥的机会。

在中国的一首古诗《陌上桑》中，我们能看到与荷马史诗类似的修辞手段。这首诗也通过间接的方式把罗敷——诗中赞颂的那位年轻妇女——的美传达给读者，其最精彩的诗句也不以直接的刻画来表现这位女性的美。此时，诗人的眼睛转向了她周围人们的反应：

㉓ Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, trans. Michael shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p. 9.

行者见罗敷，　下担捋髭须。
少年见罗敷，　脱帽著帩头。
耕者忘其犁，　锄者忘其锄。
来归相怨怒，　但坐观罗敷。㉔

不同于特洛伊战争，这首诗中的“怨怒”并没有发展为十年的争斗，然而它的缘起却与特洛伊战争一样是由于一位女人的美貌——尽管她的美并未在文本中给予充分的描写。也许因为深知真正的美不可能通过语言获得满意的表达，中国诗人便采用了间接的方式来暗示罗敷的美，即：不是通过人们的眼睛，而是通过人们的行动来传达人们眼中看到了什么。这种双重的拉开距离似乎使对象变得遥远，然而正因为如此，它也就激发了读者去想象文本中暗示的东西。显然，这种手段并不仅仅限于表现超凡的美，它被用来唤起人们对所有无法表现和不可言说之物的想象。中国诗人辛弃疾（1140—1207）在一首词中也使用了这种无言而有力的暗示来表现忧伤与哀愁，此时，同一种手法已被用来实现完全不同的目的：

少年不识愁滋味，
爱上层楼，
爱上层楼，
为赋新词强说愁。

如今识尽愁滋味，
欲说还休，

㉔ 沈德潜，《古诗源》（北京：中华书局，1977），73页。

欲说还休，

却道天凉好个秋。[25]

对一个不谙愁苦的少年人来说，忧愁不过是一种修辞上的游戏、一种姿态即一种不具实际内容的写作手法罢了。然而当他饱经风霜、尝遍人生苦酒之后，他对这种修辞手法便完全丧失了兴趣而从此只字不提哀愁。此时，他对忧愁的深知只能以他的沉默来衡量。诗人已经学会——就像华滋华斯在谈到他成熟后的体验时所说——“冷眼旁观，不再像无忧无虑/的少年时光；耳畔常常听见/人类静谧的哀曲。”[26] 在辛弃疾那里，“人类静谧的哀曲”和对这一哀曲的体会都是无法用语言表达的，他用来表达那种体验的方式是间接的、迂回的。所谓“天凉好个秋”，表面上看来竟与忧愁毫不相干甚至恰好相反。在这首词中，明确说出的忧愁只是一种人为的感伤，而深深体味到的愁苦，那来自漫长痛苦生涯的人生体验却并未直接说出而是让人在沉默中细细品味。这或许会让人想起老子“知者不言，言者不知”的悖论——通过声称他从此不再说愁，诗人把孕含着丰富内容的沉默放在了召唤性的语言框架中。这一无言的框架在诗歌中极为重要，因为正是凭借直接呈现出来的文字框架，未曾说出的东西才变得充满了意义。我们把巴尔特所谓“未曾显现的显现”理解成一种文本策略，即在语言中“框”出无言的空白。在辛弃疾的词中也像在里尔克、马拉美、陶潜等人的作品中一样，文本中没有的东西却由于诗人的命名而召唤出来，然而一旦召唤出来，它就成为比直接言说更具感染力的表达方式。就此而言，济慈《希腊古瓮》中的著名诗

[25] 辛弃疾，《丑奴儿》，见胡云翼，《宋词选》(上海古籍，1962)，278页。

[26] Wordsworth, "Lines Written a Few Miles above tintern Abbey," 90－92, in *The Oxford Authors*, p. 134.

句——“听得见的乐曲是悦耳的，而那些听不见的乐曲则更加悦耳”——可以视为说出了同样的诗学原理。㉗ 在中国诗歌中，文本中说出的东西总是鼓励读者去想象那没有说出的东西——就像那位老人轻描淡写的说法“天凉好个秋”反而以有力的表达打动了我们，使我们感受到他的痛苦和忍受一样。

对暗示的欣赏使中国人认为它优越于直接的言说，由此而给中国诗歌和诗学注入了大量的生气。这特别明显地表现为中国人对于含蓄的强调——认为诗的意义应该延伸到文本之外；应以最少的文字去获得最大的效果。中国诗特别注重用字的俭省，它通常都十分简短；而中国的大诗人则往往是节约用字的大师。如同陶潜的作品一样，诗人王维（701－61）的作品也因其简炼质朴而备受称赞。王维能够用寥寥数语创造出一种情境或氛围，与此同时却促使读者把文本之外的许多东西带入画面。思乡的心情是几乎所有中国诗人都写过的，然而王维对这一主题的处理却卓然秀出于他人之上。他以其典型的轻描淡写，所说的都是些熟悉的小事，然而这些小事一旦被重新提及，便使抽象的家乡观念富于内涵和个人情趣。下面这首诗（《杂诗》三首之二）便相当典型：

君自故乡来，　应知故乡事。
来日绮窗前，　寒梅著花未。㉘

诗中的说话者遇见了一位来自故乡的故人，而在许许多多他希望知道的“故乡事”中，他特意问起的却是某个窗前的一株梅花。尽管所有其它的东西都没有被提到，然而正是通过这一看来奇特的选择，诗中的说话者抒发了自己的记忆和柔情——这种记

㉗ Keats, "Ode on a Grecian Urn," 11－12, in *Complete Poems*, p. 282.
㉘ 赵殿臣，《王右丞集笺注》，全二册（上海古籍，1961），1:255。

忆和柔情总是与某些个人的、具体的东西联系在一起，就像那株在早春寒冷日子里开花的老梅一样。某些虽然简单却十分重要的东西也许使他想起了某个特别的人，想起了生活中某个特别的事件或特别的瞬间。这些小事与一个人过去的生活紧紧地联系在一起，它具有亲昵的个人色彩，其意义不为局外人知晓。然而，在读这样的诗时，读者却仿佛被引人说话者个人的内心世界，并获准同他一道分享窗前那棵老梅的私人意义。——正是读者感受到的这一亲昵邀请使这首诗变得如此可爱、如此迷人。由此读者便作为知情者而分享到那窗、那树的私人意义，并深信其中有某种特别的东西。然而那私人的意义究竟是什么呢？诗中的说话者为什么唯独问起那棵老梅呢？它究竟唤起了什么样的记忆呢？——所有这些问题，尽管无疑与该诗和该诗的阅读有关，在文本中却根本没有被提出。提出问题并寻找答案的是读者；而读者提出问题和回答问题的方式，则在极大程度上取决于他们的想象。就此而言，这首诗的意义既是诗人的私人意义，又是读者的私人意义，因为不同的读者必然会提出不同的问题并作出不同的回答，而诗中的"绮窗"和"寒梅"也必然会以独特的方式在每一读者心中成为家乡的象征。尽管每一诗句中的每一个字都严格遵循着平仄音韵的要求，这首诗在整体上却体现出一种颇为随意的情调，它的语言如同娓娓的交谈，由此而增加了亲密恳挚的效果。由于最后一句是一种询问，它不可抵御地鼓励着读者去对之作出自己的诠释。的确，这首诗的特殊效果在很大程度上正是凭借它能够暗示出种种有待回答的问题。

不过，诗人却并非只能以提出询问来鼓励读者的参与和回答。他也可以索性省去对诗中提出问题的回答，或对本应回答的问题不予回答。我们从王维的另一首诗《酬张少府》中看到的便是这种情形：

晚年惟好静，万事不关心。
自顾无长策，空知返旧林。
松风吹解带，山月照弹琴。
君问穷通理，渔歌入浦深。[23]

从诗的标题和内容可以看出，这首诗是为回答一位朋友对人生哲学的询问而写的。然而在诗的文本中，诗人却并未对此作出明确的回答。或者也可以这样说，诗的文本并没有就此提供一个答案，然而通过直接的展示而不是论证和说理，通过表现诗人面对人生沉浮时将会采取的做法，诗人又确乎对此作出了回答。随着年事日高，诗人已知道如何泰然面对人生的挫折，此时已没有任何事情能够扰乱他归隐后的宁静心境。最后一句中的“渔歌”，实际上暗用了古代作品《渔父》的典故。《渔父》写诗人屈原（公元前四世纪）由于小人的谗言而失去楚王的宠信，他被放逐出宫，形容憔悴地在江边遇到一位老渔人。渔父告诉他，聪明人不应“凝滞于物”而应“与世推移”，他应该在污浊的世态中随波逐流。但屈原是一位忠贞不贰的人，他声称他宁可自沉于江也不让污浊的世界玷污自己。于是，“渔父莞尔而笑，鼓枻而去，歌曰：

沧浪之水清兮，
可以濯我缨；
沧浪之水浊兮，
可以濯我足。

[23] 同上，1：120.

遂去，不复与言。"[30] 显然，这是一个有道德寓意的寓言，诗中的渔父其实是一位稍加改头换面的道家哲人，他对宦海中的沉浮不感兴趣，对来自宫廷的政治传闻——政治斗争中的谁胜谁负——态度冷漠。王维不仅自己采取了这样一种生活态度，而且把它推荐给向他寻求忠告的朋友。[31] 通过渔歌的暗示，此诗最后一句对朋友提出的问题既可以说答非所问，又可以说确实隐含着微妙的答案。对如此微妙的答案，诗人的朋友以及此诗的读者不得不既在文本之中去发现，又在文本之外去寻找。中国的评论家都一致认为：王维诗歌的意义超越了文本的范围。[32]

许多评论家都盛赞王维娴熟地运用了含蓄的手法，而在中国诗学中，要求诗意超出文本的范围已经成为一种原则。例如人们知道的"兴"作为诗歌写作的重要手法，虽然其确切意义很难界定，评论家们也对之众说纷纭，却仍然可以宽泛地理解为一种写作策略，即在所说的两件事中建立起间接的联想而不是直接的比较。钟嵘给"兴"下的定义"文已尽而意有余"不仅是最早，同时也是最恰当的解释之一。[33] 他并没有单独把这一手法视为最重要的手法，然而诗歌应使其丰富的意义超越于文本之外却在此后的诗歌理论中成为司空见惯的说法，它融合并贯通为从司空图（837—908）到严羽（1195？—1245？）到王士祯（1634—1711）

---

[30] 屈原，《渔父》，见朱熹《楚辞集注》（上海古籍，1979），117页。

[31] 同样的处世之道，所谓"无可无不可"，也是王维给另一位朋友的建议，见王维《与魏居士书》，《王右丞集》，2:334。

[32] For a discussion of Wang Wei in relation to traditional Chinese criticism as well as Western literary theory, especially phenomenological criticism and symbolist poetics, see Pauline Yu, *The poetry of Wang Wei: New Translations and Commentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), in particular her "Critical Introduction," pp. 1－42.

[33] 钟嵘，《诗品》序，见《历代诗话》，1:2。

的整个理论思路。

司空图的《二十四诗品》是用诗体写的，它示范了中国文论中以诗论诗的传统，同时也揭示出某种对待语言的态度。作者相信：不同的诗歌品味或风格最好以样板的方式予以呈现而不是以论说的方式予以解说。尽管这里只是二十四首诗（每一首都暗示一种不同的诗歌品味和效果），诗是象征性语言的运用还是构成了司空图思想的核心。例如轻风拂衣的意象本是某种看似有形却难以把握于手中的譬喻，却被用来象征作为一种风格或品味的“冲淡”（轻盈），而用来代表“自然”的则是某种顺手拾来、不必从邻人处借取的东西——这种无须学习便轻松得来的东西就像早春的花蕾般天然自成。用来表现“悲慨”的意象包括“大风卷水，林木为摧；”“壮士拂剑，浩然弥哀；”“萧萧落叶，漏雨苍苔。”[34] 充满暗示、意义含混的语言便这些诗的意思变得很难把握，然而与此同时，它所展示的却恰恰是这些诗试图传达的意义或情境。这些诗也同样具有诗所固有的框架性质，它允许人们去作多种不同的解释。在司空图的二十四篇诗体箴言中，最有影响力的是“含蓄”：

不著一字，　尽得风流。
语不涉己，　若不堪忧。
是有真宰，　与之沉浮。
如渌满酒，　花时返秋。
悠悠空尘，　忽忽海沤。
浅深聚散，　万取一收。[35]

---

[34] 司空图著，郭绍虞注《诗品集解》（香港商务，1965），5、19、35页。
[35] 同上，21页。

此诗难以把握、充满暗示的意象令人惊叹地说出了含蓄的效果，在这样的意义上，它完美地展现出了文本意欲传达的主要思想。第五句中的“真宰”暗用了《庄子》中的一段话：“若有真宰，而特不得其朕。”[36] 无以追索其踪迹的“真宰”和其它种种意象都指向同一思想：要以尽可能少的文字实现诗的效果，每一个字都是某种虽不在场却具有重大意义的东西的痕迹（trace）。按照司空图，诗的意指应该多于文本实际说到的东西，即所谓“不著一字，尽得风流。”正如他对他的朋友说到的那样，诗歌的“味”应该在“咸酸之外”，应该允许读者去品尝和把玩“味外之旨”、“象外之象”、“景外之景”。[37] 简言之，诗意和诗美主要并不寓于所说的话中而更多地寓于无言的暗示中。就像后来的一位评论家刘熙载（1813—81）所说：“律诗之妙，全在无字处。每上句与下句转关接缝，皆机窍所在也。”[38] 司空图论含蓄的诗，特别是诗中前两句，可以说对无言诗学作了最激进的表达。然而这种无言却并非纯粹的空白而是言说中的空白。“沉默并非哑然，”海德格尔说，“只有在真正的言说中才可能保持沉默。要能够保持沉默，此在就必须有话要说——也即是说，此在必须掌握自己真实而丰富的开敞性。”[39] 以海德格尔之见来看司空图的诗歌理论，钱钟书曾指出司空图的“不著一字”应理解为“不多著”，“不更著”，而无言的瞬间则像马拉美、克洛岱尔所说的“空缺”（blanc）或中国山水画中的虚白一样总是被置于语言、线条和色彩之间。[40] 这里，重要的是意识到无言与言说的密切关联；事实

---

[36] 《庄子·齐物论》。

[37] 司空图，《与李生论诗书》，《与极浦谈诗书》，见《诗品集解》，47、48、52页。

[38] 刘熙载，《艺概》（上海古籍，1978），73页。

[39] Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (London: SCM Press, 1962), p. 208.

[40] 钱钟书，《谈艺录》，414—15页。

上，所谓暗示，其实不过是用无言来留出空白，即用言说来围绕一个空缺的中心——这个中心能够容纳意义和诠释的种种可能。

使这一暗示理论在中国诗学传统中变得系统化和有影响的人要数严羽，他的《沧浪诗话》因为把佛门术语“禅”引入到诗歌批评话语而著名（虽然他并不是第一个这样做的人）。在严羽看来，禅与诗的共通之处是所谓“妙悟”；妙悟是瞬间的启示或显现，此时，人仿佛突然有一种洞见，能够深入到事物的本性。如同和尚必须冥想才能领会禅意，学诗者也须“熟参”前代诗人的佳作，才能豁然领悟诗艺的奥秘。[41] 这种突然的顿悟，严羽说，不是来自知识的积累而是来自对古代作品的“熟参”即一种直觉的领会。他在他最有争议的一段话中说：“诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路不落言筌者，上也。”在他看来，理想的诗应该“如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象，言有尽而意无穷。”[42] 通过强调诗不同于书本知识和理性思考，严羽试图把握的是诗的本质——那使诗具有诗意或诗性的东西，而这也正是现代西方文学理论极为关注的问题。值得注意的是：严羽用来谈诗的所有意象和类比，都是些空幻不实、难以把握的东西，这些东西在文本中固然有其踪迹，其本身却并不在文本之中。他的诗歌概念使我们想起司空图关于含蓄的说法，他对意义过剩的强调则应和着钟嵘给“兴”下的定义（“兴”是使人超出文本范围去作间接联想的手段）。不过，主张诗应该“不落言筌”，应该“言有尽而意无穷”的人却并不只有严羽。在他之前，另一位重要诗人梅圣俞（1002—60）已经提出过类似的诗歌主张，说诗人只有在能够“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”时，才算是

[41] 严羽著，郭绍虞注，《沧浪诗话校释》（北京：人民文学出版社，1983），12页。
[42] 同上，26页。

达到了艺术的圆满境界。[43] 严羽的同时代人姜夔（1155？－1221），一位自称白石道人的诗人和音乐家，也同样认为诗歌应"语贵含蓄"，并引苏轼的话说："言有尽而意无穷者，天下之至言也。"[44] 像同时代许多诗人一样，苏轼本人也在一些诗中以禅喻诗，把诗境比喻为禅境，例如他在给喜欢写诗的朋友僧参寥的一首诗中便说：

欲令诗语妙，　无厌空且静。
静故了群动，　空故纳万境。[45]

"空"和"静"都是佛家常用的概念，但用在批评话语中，它们的宗教意义却大大世俗化了。苏轼使用这些说法，不是要向他皈依空门的朋友表示敬意，而是要借用佛家的语言来表达自己对诗歌艺术的思考。像空白和无言一样，"空"和"静"在诗中也极为重要——因为虚空和静寂中孕涵着丰富的想象与可能。中国诗人对"禅"的运用，其方式并非不能在西方找到相似或相等的情形。例如，中世纪的审美体验就"默默地采用了保罗关于上帝恩典的说法：'tamquam nihil habentes, et omnia possidentes.'（《哥林多后书》第六章："似乎一无所有，却是样样都有。"）"这种态度，正如尧斯指出的那样，可以从中世纪行吟诗人对无法接近的所爱者的赞美中看到。[46] 同样的原则可以说也隐藏在荷马对海伦的间接刻画、辛弃疾对愁滋的闭而不谈，以及所有试图在语

---

[43] 见欧阳修《六一诗话》所引，《欧阳修全集》，全二册（上海：世界书局，1936），2：1037。

[44] 姜夔，《白石道人诗说》，见《历代诗话》，2:681

[45] 苏轼，《送参寥师》，见王文诰辑注《苏轼诗集》，全八册（北京：中华书局，1987），3:906。

[46] Jauss, *Aesthetic Experience*, p. 9.

言中框出一块空白，以便召唤那不可表现之物的努力之下。

在中国批评史中，类似的说法还有很多，但这里我只打算再引 16 世纪的诗人和剧作家汤显祖（1550—1616）的一句话。像严羽等人一样，汤显祖也认为诗不仅可以比之于佛家的禅，而且可以比之于道家的道。诗，汤显祖说，也像这些宗教神秘主义观念一样具有神秘性或隐晦性，“要皆以若有若无为美。”[47] 诗可以比之于神秘的禅或道；诗犹如看不见摸不着的空中之音、镜中之象；诗的意义隐藏在诗歌话语的空白处，它有待在阅读过程中超越文本的范围——所有这些思想或见解，在中国古典诗学中可谓比比皆是，它们完全可以给西方批评中的类似见解带来启发或从这些见解中受到启发，它们的相互发明可以给两种传统都带来启迪，最终使人以宽广的眼光意识到：无论在中国诗歌还是西方诗歌的传统中，文学文本在结构上都是开敞的、未决定的，它总是呼唤读者的积极参与，借以实现其潜在的意义和审美享受。传统批评在很大程度上忽略了读者的作用，现代批评却承认：框架性的文本在变得充实而具体的过程中始终离不开读者创造性的理解和参与。

---

[47] Tang Xianzu, "Rulan yiji xu" [Preface to the Collection of Rulan's Works], in *Tang Xianzu shi wen ji* [Collected Poems and Prose of Tang Xianzu], 2 vols. (Shanghai: Shanghai guji, 1982) 2: 1062.

读者的作用

在对审美体验的历史所作的研究中，尧斯指出：他称之为审美体验中生产性的一面（poiesis）的东西，已经缓慢地从古典意义上的模仿，转变成了现代意义上的创造。poiesis的意义在世纪之交先锋艺术出现时经历了更为激烈的变化——正是先锋艺术突破了古典的美学观念和美学价值，它放弃了对美的完美形式与理念的追求，认为这是旨在达到一种不偏不倚、凝神静观的欣赏。尧斯把保罗·瓦莱里的美学理论视为这一激烈变化的最清楚的表达。“美已是一具尸体，”瓦莱里这样形容这一重要概念的定义在现时代发生的变化，“它已被新奇、紧张、陌生和怪异所取代，所有能使人惊奇的东西都有价值。对于今天的心灵，新鲜的刺激就是最高的女神，艺术作品的目的就是使我们脱离凝神静观，脱离‘静止的愉悦’——这种‘静止的愉悦’一度

是那样亲密地与美的概念结合在一起。"① 这一激烈变化的一个直接结果，就是审美体验中生产性的一面（poiesis）与接受性的一面（aesthesis）相互靠拢。尧斯认为，这样一来先锋艺术便有了新的发展：

> 通过使观赏者也共同来建造审美对象，它把审美接受从被动的静观中解放出来：审美中生产性的一面现在成了一种过程，作品的接受者成了参与创造者。这也正是（瓦莱里）那富于激发性但在阐释学上却没有正当理由的说法——"我的诗拥有人们给予它的意义"——的意义所在。②

用瓦莱里的说法，现代艺术作品成了"意义不确的对象"（objet ambigu），它以如此难以确定的性质作为其核心，以至它究竟还是不是艺术作品也成了问题。以一个自行车轮放在矮凳上，马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）的《自行车轮》不仅对传统艺术的定义作出了挑战，而且对艺术与现实的区分作出了挑战。它如此粗暴地挫折了我们习以为常的审美期待，以至它作为艺术作品，竟使艺术的概念面对重大的难题和危机。面对这种意义不确的对象，尧斯说，观赏者"必须自己判断和决定这究竟还能不能仍然称之为艺术。"③ 如此一来，使意义不确的对象成为艺术作品的与其说是该作品内在的性质或价值，不如说更多地是观赏者个人的判断。尧斯指出："作品与现实悖谬的同一性要求观赏者

---

① Paul Valéry, "Leonardo and the Philosophers," in *Collected Works*, 8: 118. Quoted in Jauss, *Aesthetic Experience*, p. 55.

② Jauss, *Aesthetic Experience*, p. 56.

③ Ibid., p. 57.

去实际地作创造性的努力。"④ 这种情形不仅发生在视觉艺术领域，同样也发生在文学领域：文学与文学外的现实也不再有明确的界限，两者之间界限的模糊也同样是现代文学中引人注目的趋势。例如，威廉姆斯（William CarlosWilliams）的一首诗就故意使诗歌和日常话语之间的界限变得模糊不清：它就像一张表示歉意的便条，一张厨房里的留言——"这就是说：我吃了冰箱里的梅子，那很可能是你留作早餐的。原谅我，它们是那么可口，那么甜丝丝，那么凉悠悠。"正像乔纳森·卡勒在《结构诗学》中评论的那样，这张便条一旦分行排列，页边留出很宽的空白，一切都按诗的方式排印，它就不再是一张便条而要求人们把它当成诗歌来读，读者相应地也就把它作为日常语言的指事功能放在一边，转而把通常与虚构性话语关联的种种期待寄托于它，设想它包含了某种不同于字面意思的深意。在这种情况下，这张便条就像杜尚的自行车轮一样在自己究竟是不是文学作品方面表现出基本的暧昧，人们与其说是这一文字制品本身使自己成了一首诗，不如说是读者的态度使它成了一首诗。卡勒指出：除了形式和语言的脱离常轨，最有助于制造出"真正的诗歌结构或状态"的重要因素"是习惯性的期待，是诗歌借助其在文学中的地位而受到的注意。"⑤ 对几首诗作了自己的评论后，卡勒明确指出人们阅读诗歌时最重要的习惯是：期待它具有非个人性、整体性（totality）和内在的意义。一个文本一旦被当成诗歌来读，读者自然就会假定：它不是写给现实中某个特定个人的；它是一种虚构的话语；它具有一个整体的结构，一个一以贯之的框架；在这一结构或框架中，所有的因素都变得彼此相关和可以理解。结构主义者，尤其是那些受法国理论影响的结构主义者，通常都注重叙事性作品

④ Ibid., p. 59.

⑤ Jonathan culler, *structuralist Poetics*, p. 164.

的分析而不注重诗歌的分析，在这样的情况下，卡勒对“抒情诗学”和“阅读现象学”所作的讨论，也许可以说构成了他著作中最具原创性的一章并对从结构主义角度研究诗歌做出了有意义的贡献。

卡勒评论了威廉姆斯的诗后声称：习惯性期待的运作并不局限于现代诗歌的阅读。这一点特别有必要予以强调是因为：由于其严重地破坏了古典的标准和惯例，许多现代诗竟如此不同于传统，以至任何仅仅涉及其先锋倾向的批评理论都显得范围有限和不可能运用于其它不同种类的作品。例如，尧斯在批判“读者生产性作用的过度扩张”时，就把传统诗歌和现代诗歌视为不具可比性的不同种类。⑥ 尧斯说：这种过度扩张在从波德莱尔、福楼拜到罗伯-格里耶（Robbe-Grillet）、萨缪尔·贝克特的现代文学中导致了一种倾向即逐渐地脱离古典的再现美学而走向现代的感知美学。与此同时，这种过度扩张也导致了从瓦莱里到什克洛夫斯基到布莱希特（Bertolt Brecht）的理论倾向即“过分片面地强调新奇技巧的革新，把它视为最高的美学价值。”⑦ 尧斯显然是在修正他自己的早期理论（那时他曾十分强调读者的作用），他对先锋文学和先锋理论的批判，有许多都恰恰针对着这一点。尽管如此，说传统与先锋、再现与感知是截然对立的两极却不免显得有些夸张，而由于“审美接受中认知与交流功能”的崩溃而责备读者作用的“过度扩张”，⑧ 也似乎根本是徒劳无益的。

面对现代先锋作品的挑战，我们与其把自己的审美体验限制在要么传统要么先锋的范围内，倒不如设法去拓展自己的视野和期待。在这方面，伽达默尔的努力具有特别的意义：他主张把当

⑥ Jauss, *Aesthetic Experience*, p. 87.
⑦ Ibid., p. 88.
⑧ Ibid., p. 87.

代先锋艺术重新吸收到改变了的知性范型（paradigms of understanding）中。如我们前面看见过的那样，在《美的相关性和其它论文》一书中，伽达默尔反复论述的一个主题是：一个统一的“形式或角度，从这里我们可以描述和解释当代艺术。”⑨ 他不是把意义不确的对象视为当代艺术的“身份危机”，而是根据其“阐释学身份”来确定什么是艺术作品。他坚持认为：唯有这种“阐释学身份”才能建立起一部作品的意义。“是什么使一部作品具有其作为作品的身份？是什么使它成为我们所说的阐释学身份？”在回答这些问题的时候，伽达默尔阐明的概念已经包含了尧斯审美体验中不同的方面。“显然，这进一步的表述意味着它的身份恰恰在于：存在着某种有待‘理解’的东西，它要求自己所‘说’所‘注意’的东西得到理解。作品发出的挑战期待着回应。它需要一个回答，一个只有接受这一挑战的人才能做出的回答。而这个回答必须是回答者自己主动作出的回答。”⑩ 换句话说，读者的生产性作用，他试图解释作品意义的努力，已经使一部作品有了自己的身份。以不同读者对陀思妥耶夫斯基《卡拉马佐夫兄弟》中的楼梯的不同感知为例，伽达默尔论证了英加顿的具体化概念在阅读过程中怎样发挥其作用。他坚持认为：具体化不仅在文学中起作用，同样也在视觉艺术中起作用；不仅在传统艺术中起作用，同样也在先锋艺术中起作用。不仅毕加索、勃拉克（Braque）等所有向观看者发出挑战，要求观看者承担起为作品确定意义之责任的先锋派艺术家，而且提香、委拉斯开兹等古典艺术家也同样需要观看者去“阅读”其绘画，直到观看者把整个画面看成意义的共鸣，并理解了它以特殊语言所表达的意思。“这就总是涉及到某种思考上的、知识上的成就，”伽达默尔说，

⑨ Gadamer, "The Speechless Image," in *The Relevance*, p. 83.

⑩ Gadamer, "The Relevance of the Beautiful," in *The Relevance*, p. 26.

"而无论我关注的是传统的艺术形式还是正受到现代艺术形式的挑战。正是作品的挑战使理智的建构变得活跃。"⑪ 尧斯把审美体验区分为生产的一面（poiesis）、接受的一面（aesthesis）、交流的一面（catharsis）无疑有助于阐明艺术体验中三个不同的侧面，但若要完整地把握审美体验，我们就必须把这三个范畴重新组合起来，使之恢复其本体论上的统一，并设法理解其整体性——或者，借用伽达默尔的术语，理解其"美学上的未分化状态"。⑫ 这就是说，在对作品意义的建造中，读者的生产性作用一直是作品概念的一个组成部分——这既适用于传统的文学艺术，也适用于先锋的文学艺术。正如伽达默尔所说，作品的地位或身份始终是阐释学意义上的，之所以如此，乃是因为意义的存在、诠释的需要始终是艺术作品的一个组成部分——只要我们承认它是艺术作品。

凭借作品阐释学身份给我们带来的启示，我们也许可以更好地理解 T. S. 艾略特所谓诗的音乐。这实际仍然是音乐与意义、声音与意义的问题，而在艾略特那里，它们并不是势不两立的对手。在对诗歌音乐性的讨论中，艾略特对语言的意义作了许多强调。它肯定地说它们并不矛盾，因为"诗歌的音乐性并不存在于意义之外。如果不是这样，我们就会拥有极具音乐美、同时却没有任何意义的诗。可我却从未见过这样的诗。"甚至爱德华·利尔（Edward Lear）蓄意而为的胡话诗也并不是真的没有意义，因为这种胡言乱语"并非意义的空无，它是意义的游戏，那就是它的意义。"⑬ 语言是意义的社会性组织，在语言中，每一个词都被承认为一个语言学符号，它已经按照特定语言共同体的规则而被

---

⑪ Ibid., p. 28.

⑫ Ibid., p. 29; see also Gadamer, *Truth and Method*, pp. 177ff.

⑬ Eliot, "The Music of Poetry," in *Selected Prose*, p. 110.

赋予了特定的意义。一首诗只要用词写成就必然具有意义。另一方面，诗中的意义又并没有脱离使意义得以存在的实用性语言。在把艺术作品的性质视为象征时，伽达默尔强调了艺术作品的本体论地位——它并不是一个空壳或容器，一旦从其中抽取出意义就可以抛弃。这正是艺术语言与哲学语言的不同之处。与理论性话语不同，艺术语言不可能充分转译成任何别的形式而只能保持其本来的面目。伽达默尔说："象征的实质恰恰在于这样一个事实：它并不与一个能够还原为知识性术语的终极意义相关联。"⑭由此我们便可以得出结论：艺术作品不仅有意义并呼唤读者去对之作出解释，而且其意义从未得到过决定性的解释和穷尽——人们可以把艺术的语言意译为另外的话语，却不能由此而穷尽其丰富的内涵。正如艾略特所说，"只有一部分意义可以通过释意来传达，因为诗人始终处于意识的边缘，一旦越出这一边缘，语言便无能为力，而意义却仍然存在。"⑮ 如果把"意识的边缘"理解为思维或知识的边界，艾略特的意思便与伽达默尔所说的象征非常接近。伽达默尔说：艺术作品中的意义"总是超越了它实际表达的意思"，正因为如此，在艺术中便始终存在着"意义的过剩。"⑯

这些思想和表述不能不使我们想起中国批评家的许多类似说法。例如，我们可以想起司空图诗要传达"味外之旨"、"象外之象"、"景外之景"的说法；想起严羽诗应做到"言已尽而意无穷"的说法。诗的文字是作者写出来的，然而那超越文本范围的意义却不受作者的控制。由此看来，诗人对知音的渴望——这种

---

⑭ Gadamer, "The Relevance of the Beautiful," in *The Relevance*, p. 37.

⑮ Eliot, "The Music of Poetry," in *Selected Prose*, p. 111.

⑯ Gadamer, "Aesthetics and Hermeneutics," in *Philosophical Hermeneutics*, pp. 101, 102.

渴望经常出现在中国诗歌中——也可以理解为诗人对读者作用的承认：正是读者使诗的意义获得了文本之外的实现。杜甫曾写过这样的著名诗句：

> 文章千古事，
> 得失寸心知。⑰

他的本意很可能是说诗的价值和微妙的意义只有诗人自己心中知道，但由此而假定他确实渴望与读者心心相映不也是合情合理的吗？毕竟，获得理解的愿望在不同的文化和不同的文学作品中都常常出现，当弥尔顿歌唱创造和乐园的丧失时，他希望得到的不正是"虽然为数寥寥，却能知情达意的听者"吗？⑱ 在这样的说法中，他显然感到要被人理解是多么困难，但同时却仍有被人理解的渴望。也许我们可以说，诗人们已经意识到自己的作品是不完全的，除非它能够从传达和交流的彼岸得到读者正确的理解。这也就是说，诗人们已经感觉到自己作品的"身份"必然是阐释性的；他们对知音的渴望已经把读者包括进诗歌的结构，读者只有以对作品的具体化来满足诗人的渴望，才可望成为诗人对之言说的对象。

"意义的过剩"实际上暗示一部作品的意义不仅不受其作者的控制，不仅往往溢出文本的界限，而且部分地来自读者的创造。T. S. 艾略特往往被认为是新批评的先驱，但他却显然没有使自己局限于脱离了作者和读者的文本。相反，当他指出一首诗"在不同的读者眼中可能有极不相同的意思，而所有这些意思又

---

⑰ 杜甫，《偶题》，见《杜少陵集详注》，7:96。

⑱ John Milton, *Paradise Lost*, 7. 31, in *Complete Poems and Major Prose*, ed. Merritt Y. Hughes (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1957), p. 346.

可能并不同于作者自己认为的意思”时，他对读者的作用可以说有着清醒的认识。不仅如此，在艾略特看来，读者的解释“可能不同于作者的解释并同样有效——甚至可能比作者的解释更好。”对读者生产性作用的强调并不使艾略特感到奇怪，他也同样相信“一首诗的内涵也许比作者自己知道的更多。不同的解释也许都是对同一事物的局部表述；种种歧义也许来自这样一个事实：诗的内涵多于（而不是少于）日常话语所能传达的意思。”⑲ 从这样的角度，瓦莱里的观点，尤其是他那激进的说法——他的诗具有人们赋予的一切意义——也许能得到更为同情的理解。这一说法也许确实显得相对主义和不负责任，或者如尧斯所说“在阐释学上没有正当的理由”，但它却同样显示出瓦莱里对诗歌的阐释学身份有着相当深入的洞察。瓦莱里说：“一个与诗的本性相悖、而且很可能致命的错误，就是声称每一首诗都有自己正确的意思，这一独特的意思类似或相当于作者的某些思想。”⑳ 瓦莱里也许算不上一位有完整、系统美学思想的理论家，但作为一位诗人，他的经验和感觉却使他明确地意识到艺术作品的不完整，意识到意义的丰富可能只有在读者的头脑中才能实现。

阅读是一种具体化过程的理论后来在捷克结构主义者，特别是穆卡罗夫斯基和沃迪卡（Felix Vodicka）那里得到了进一步的发展。罗曼·英加顿第一个对它作了系统的表述。英加顿把文学作品视为有无数不确定的空白点的框架性结构，但他仍坚持认为：这一结构至少在一定程度上是客观确定了的，读者在填补未决定的空白点和使框架性结构变得充实具体的过程中，所采取的方式可能往往得不到文本的保证和“不与已经客观决定了的东西相一致。”正因为如此，英加顿坚持认为文学作品必须“有别于

⑲ Eliot, "The Music of Poetry," in *Selected Prose*, p. 111.

⑳ Valéry, "Commentaries on *Charmes*," in *Collected Works*, 7: 155–56.

其不同的具体化结果，并非一切在具体化过程中有效的东西都同样对作品本身有效。”㉑ 他相信每一部文学作品都有一个正确的解释，哪怕其意义几百年来一直被曲解所掩盖，它最终仍可能找到“能够全面地看它，能够以这样或那样的方式把它的正确形式展示给他人”的理想的读者。㉒

正是在最后这一点，捷克结构主义者与英加顿发生了争论。沃迪卡指出：“英加顿预设了一种理想的具体化，认为它能够充分实现作品所有的美学价值。对这种说法，人们可以反驳说：审美价值并不具客观有效性。它总是与审美标准的变化密切相关，要么顺应于这一变化或发展，要么与之相偏离。”㉓ 正像尤里·斯特里特尔指出的那样，在对艺术作品作符号学的理解（把它理解为不同等级上的许多符号组成的符号）时，捷克结构主义者并不把任何文本层面排除在时间变化之外，相反，他们“把作品中每一结构的历史偶然性都假定为完整的审美对象。”不过，公正地对待英加顿，就必须承认即使他提出了理想的具体化，他也只是简略地提到它并把它看成是一种“理想”。这在下面这段话中可以看得十分清楚：

> 人们从未对文学作品的所有层面、所有成分有过充分的把握，对它们的把握始终是局部的，可以说仅仅是从‘不同的透视角度’。这些‘透视角度’可能不断地变化——不仅因作品而异，而且对同一作品也是如此。事实上，它们可能

㉑ Ingarden, *The Literary Work of Art*, p. 252; see also p. 337.

㉒ Ibid., p. 340.

㉓ Felix Vodicka, "The Concretization of the Literary Work: Problems of the Reception of Neruda's Works," trans. John Burbank, in *The Prague School: Selected Writings, 1929–1946*, ed. Peter Steiner (Austin: University of Texas Press, 1982), p. 110.

> 要受制于特定作品的整体结构和个别局部。不过，总地说来它们却更多地取决于特定的阅读条件而不是作品本身。[24]

这里，英加顿显然承认读者的历史局限是导致一部作品在不同时代有不同读解的主要原因。因而，他对理想读解的渴望，如果不从字面上理解，就可以理解为渴望在阅读的主观因素和作品的客观结构之间达到适当的平衡。

在传统的中国批评中，特定理解的不完整性同样是一个重要的问题，诗人和批评家同样经常提到这一问题。例如，欧阳修(1007—72)，他那个时代最重要的文学人物之一，就从自己的记忆中引了一段有趣的往事来说明这一问题：

> 昔梅圣俞作诗，独以吾为知音。吾亦自谓，举世之人知梅诗者莫吾若也。吾尝问渠最得意处，渠诵数句，皆非吾賞者。以此知披图所賞，未必得秉笔之人本意也。[25]

如果像欧阳修和梅圣俞这样的同时代人和朋友（两人都是同一时期的大诗人）都不能在作者意向和美学价值的评判上达成一致，人们又怎么可能怀着任何自信来穿越时空的巨大间隔，重建作品的本来意图和本来期待呢？因历史条件变化而造成的理解差异，很容易地便被中国批评所接受，欧阳修则证明了这一阐释学差异甚至也可以发生在同一时代的人之间——更不用说不同时代不同地域的人了。这段轶事可以用来提醒我们注意接受理论具有的尝试性——它试图通过重建预期的视野来恢复一部作品的历史性理解，创造出一个虚幻的文学史来。与之相反，中国批评家则

---

[24] Ingarden, *The Literary Work of Art*, p. 334.

[25] 欧阳修，《唐薛稷书》，见《欧阳修全集》，2:1155。

强调个人知识和视野的局限，强调个人趣味的空幻不实和个人感觉的无常多变。

《易传》中的名言“仁者见之谓之仁，智者见之谓之智”指出了对“道”的每一特定领悟都有其局限。[26] 可以说，这句话为中国人对阐释差异的理解奠定了哲学的基础。由于所出自的经典具有权威性，人们在试图动摇中国传统中占统治地位的意识形态和为另一种观点争取合法地位时，往往用这句话作为对所持观点的支持和认可。最令人愉快的例子是金圣叹（1610? －1661）对这句话的颠覆性运用，他用这种方式替《西厢记》（一部在17世纪初一出现便被道学家们指责为淫秽的著名戏剧和爱情故事）作了辩护。以这种辩护，金圣叹形成了一种激进的阅读理论：他把这部作品视为最伟大的作品之一，认为它可以与古代最好的经典媲美，激烈地声称“《西厢记》断断不是淫书，断断是妙文。”而之所以有人以为绝妙，有人以为淫秽，则是因为“文者见之谓之文，淫者见之谓之淫。”[27] 在中国，任何有见识的读者都不会不知道金圣叹这句话的出处，而这句从《易传》中化用的名言则把淫秽的指斥转而指向指责者本人。金圣叹坚持认为：《西厢记》是绝妙的作品，因为它能容纳各种各样的情感，能容纳各种各样的解释，而之所以能够容纳这一切，仅仅因为一个字——“无”。这个“无”，显然有禅宗所谓“空”的意思。正是由于作品的“无”或“空”，作品所说的一切才面向所有的人和属于所有的人。在金圣叹看来，他对这部作品的评注也同样容纳着“无”，因而也同样属于每一位读者。按照他对阅读过程的理解，对文本进行创造的是评论者和读者。“圣叹批《西厢记》是圣叹文字，不是《西厢记》文字。天下万世锦绣才子读圣叹所批《西厢记》，

---

[26] 《周易正义》，见《十三经注疏》，1:78。

[27] 张国光编，《金圣叹批本西厢记》（上海古籍，1986），10页。

是天下万世才子文字，不是圣叹文字。"[28] 这一激进的阅读理论认为读者是创造的中心，作品的令人惊叹之处就在于为读者的创造性理解提供了空间。另一位评论家薛雪也根据自己对《易传》中同一段话的理解，认为读者对杜甫诗歌的不同解释都有其正当的理由，所谓"兵家读之为兵，道家读之为道，治天下国家者读之为政，无往而不可。"[29] 这样的说法在中国文论中可谓比比皆是，它表明中国的诗人和批评家也同样具有阐释学上的共同感，也同样意识到文学作品意义和解释的多元。

在西方批评传统中，读者在具体化中所起的作用，总是提出一个相对主义或主观主义的问题（或至少往往被认为提出了这样一个问题）。通过坚持框架性文本中客观决定了的东西，英加顿表示了他对这一问题的关注并试图使自己的理论摆脱主观主义。把英加顿的观点当作自己审美反应理论出发点的沃尔夫冈·伊瑟尔（Wolfgang Iser），也坚持认为"无论在每一具体情形中意义的实现是多么具有个人色彩，营造意义的行为却始终具有可在主体之间得到证实的特征。"[30] 换句话说，伊瑟尔仍然致力于文本框架客观给定的条件，这些条件可用来区分个人合法的读解与无效的误读。正是在这一点上，斯坦利·菲什在一场有趣的批评性论战中与伊瑟尔展开了争论。菲什论证说：伊瑟尔在文本条件和读者贡献之间所作的区分本身是一种假定，他用来说明阅读过程的一切——"决定了的东西或文本的若干片断、未决定的东西或文本中的若干空白、读者以'漫游式的观点"所作的冒险——所有

[28] 同上，pp. 17，21。

[29] 薛雪，《一瓢诗话》，见丁福保辑《清诗话》全二册（北京：中华书局，1963），2:714。

[30] Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), p. 22.

这些都不过是某种阐释策略的产物，因而它们之中没有哪一个能够形成独立而确定的条件，并用来作为阐释过程的基础。”[31] 不过，菲什并没有把“可在主体之间得到证实的特征”驱逐出文本并让读者成为文本形式特征的唯一创造者，他主张以“阐释共同体”（interpretive community）这一概念来防范主观主义的危险。在他的理论中，所有的文本特征都出自读者的阐释策略，但那看上去“非常主观主义的东西，”菲什说，“却差不多立刻便受到限制，因为在这里读者并不被认为是一个自由的、可以以任何方式制造文学的主体，而被认为是一个社会共同体的成员，这个共同体对文学所作的种种假设，决定了他以什么样的方式关注文学，决定了‘他’所‘制造’的是一种什么样的文学。”正因为如此，决定性的关键就并不是读者而是“阐释共同体”——正是它“在什么可以被视为文学的问题上做出集体的决定，这一决定又只有在共同体中的读者仍然遵守它时才行之有效。”[32] 菲什指出：“阐释共同体”可能有助于批评家摆脱主观与客观的截然两分，因为一旦我们意识到读者赋予文本的意义“始终不可能是客观的（因为这些意义始终是某种观点的产物而非简单地从作品中‘读出’）同时也始终不可能是主观的（因为那种观点始终是社会化了的）”，主观和客观的问题就不再存在。[33] 在这方面，菲什的观点在一定程度上类似捷克结构主义者的观点。[34] 不同意英加顿把文本框架视为独立于具体化过程之外的东西，穆卡罗夫斯基和沃迪卡不仅把具体化过程，而且把审美对象本身都视为始终变化着的

[31] Stanley Fish, "Why No One's Afraid of Wolfgang Iser," *Diacritics* 11, *no*. 1 (1981): 7.

[32] Fish, introduction to *Is There a Text?* p. 11.

[33] Fish, "How to Recognize a Poem When You See One," in *Is There a Text?* p. 335.

[34] See Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value*, p. 165.

东西。尽管如此，他们却提出集体的社会联系作为束缚个人读解的纽带，以注意避免走向主观主义。在穆卡罗夫斯基看来，承认读者的作用并不会导致主观主义，因为审美对象总是处在“集体意识”中，而集体意识则把个人的审美体验置于共同的社会背景中。在论及个人对审美对象的评价时，斯特里特尔指出，“穆卡罗夫斯基强调的是读者个人（以及作者个人）对社会共同具有的价值和标准的依赖。”[35]

“阐释共同体”确实为阐释的一致和不一致提供了一个有力的解释；至少从理论上讲，它作为读者反应批评中的一个必要限制而发挥其作用，有助于批评家们免除主观主义。在美国的读者反应批评中，尤其在菲什主张的诠释模式中，作者和文本是淡化隐退了，所有的一切都取决于读者，但读者所做的一切又都取决于阐释共同体的种种准则和预设。在把我们的注意力引向每一个人理解的社会集体背景时，“阐释共同体”的概念确实很有帮助，然而，以一种奇怪的方式，菲什理论的这一后期发展却使我们想起他在早期著作《被原罪偷袭》（Surprised by Sin）中主张的诠释方式。在这本书中，菲什论证说：《失乐园》的阅读体验是人的堕落的重演，因为读者很可能被撒旦的花言巧语引入歧途，但很快又会被弥尔顿史诗般的声音即文本本身所匡正。阅读体验因而同时也是读者获得教育的过程，是读者学习上帝（或弥尔顿）训喻的过程。[36] 如今，处在阐释共同体中的读者就像生活在伊甸园中的亚当和夏娃一样，可以自由地作出他们的阐释策略允许它们作出的选择，然而他们享有的自由却局限在创造和决定他们的阐释共同体允许的范围内，像上帝一样，这一最高和最终的权威握

---

[35] Ibid., pp. 126, 158–59.

[36] See Stanley Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* (Berkeley: University of California Press, 1971).

有真正唯一的全能。这一类比暗示上帝同样掌握着把亚当和夏娃驱逐出乐园的权力——只要他认为他们作出了错误的选择。如果这一类比并非不合情理，阐释共同体具有的问题就会变得令人吃惊：个人很快便会发现自己并没有多少选择余地，因为自己能够做出的一切选择，事先都已被一个更高的权威以集体的名义所决定。每一个不接受上帝对人类一切行为的预知和前定的人，都不可避免地会怀疑阐释共同体这一说法是否理由充分；每一个相信个人拥有自由选择权利的人，都会发现这一概念充满危险的政治内涵。例如，斯蒂文·梅洛（StevenMailloux）就发现，菲什的阐释共同体类似于乔治·奥威尔《一九八四年》中那个恶梦般的极权社会，那个由“党”实行严密意识形态控制的“集体社会”（“大洋国”）。他比较了菲什和“党”的发言人奥布里安——“奥布里安声称‘党’的集体精神创造现实，菲什则以同样的方式声称阐释共同体创造出所发现、所描述的一切。”[37] 除了意识形态的控制或阐释上的政治这一咄咄逼人的问题外，还有两个理论上的问题也未能在阐释共同体的提出中获得令人满意的解决。首先，简单地把决定性力量从个人转交给集体并不能阐明阐释的性质；其次，无论是个别读者还是所谓的阐释共同体，都不能随心所欲地决定什么是文学，因为无论个人或集体的判断都必须有一个理由，而这一理由若不能独立于这一判断之外就不能成其为理由。此外，在社会决定了的审美标准和诠释视野中也还有一个变化问题，此问题也不可能从内部获得充分的说明而必须考虑到那些来自社会共同体及其集体精神之外的挑战。如果说新批评和形式主义者往往因为把文学文本当作自足的、独立于社会历史氛围之外的实体而受到指责，那么，读者取向的批评在把读者或阐释

[37] Steven Mailloux, "Truth or Consequences: On Being Against Theory," in *Against Theory*, ed. Mitchell, p. 67.

共同体设想成自足的实体时，也应该受到同样的质疑。如果读者必然会作出某种反应，那就必然有某种先于（并外在于）读者的诠释惯例和诠释策略的东西，必然有某种读者能够对之作出反应、阐释共同体能够对之进行阐释的东西。菲什的论战性论文汇编成集时用了一个挑衅性的书名：《此中岂真有文本?》（Is There aText in This Class ?）——对他来说，这一问题是明知故问，而答案则见之于他的若干论文。然而对文学阐释学来说，这一问题也像所有真正的阐释学问题一样始终保持着开敞性并要求获得进一步的探索。

结束语：走向诠释的多元化

文贵丰赡，何必称善如一口乎？

——葛洪：《抱朴子》

致力于理解的人不应该拒绝改变或放弃自己已经形成的观点和立场。发生在理解过程中的争论导致彼此的改变和丰富。

——巴赫金：《笔记》（1970－1971）

结束语：走向诠释的多元化

本书主张超越东、西方文化与历史的差异，确认文学和批评传统中共通、共有和共同的东西，然而那被确认为共同之处的，却不过是理解和解释的种种不同，是审美体验和文学批评中的阐释差异。意识到意义始终在变化，意识到意义并不因作者将其永远地嵌入文本便一劳永逸地得以确定而要取决于读者与文本的个人相遇，不可避免地会导致承认意义与解释的多元和赞赏阐释中的多元论原则。换句话说，这一旨在寻找共同之处的跨文化研究，已经在差异之中找到了共性，因为它最终强调的是阐释差异，是以开放的胸怀面对不同的观点和立场。在当代西方文论中，差异无疑受到了足够的强调，然而这种强调，正像斯蒂文·康纳（Steven Conner）指出的那样，往往反讽式地把西方后现代理论变成了一种全体一致的话语，一种“对它声称应该看到的文化上的差异和多元视而不见”的话语，因为它对差异的强调总是排除共同的可能，由此而在后现代话语中导致了这样一种全体一致，即：“一致同意不再有任何一致的可能存在，权威性地宣称不再有任何权威存在，并在对文化状况的总体性描述中声称总体性已经不可想象。”① 在当代文学理论中，这种一体化倾向往往表现为把某一特定的概念、术语或方法视为唯一有效、唯一正确的东西；而其更为突出的表现形式则是宣称对差异的确认在批评中具有最高的价值。当代批评理论中的每一“流派”都顽强地坚持一种观点、一种意见、一种方法，都认为自己对文本的阅读方式最有价值。在威姆萨特和比尔兹利那里，文本是唯一重要的东西，有关作者和读者的考虑统统是了不相关的谬误。在E. D. 赫施那里，任何诠释都必须符合作者的意图，因为它是诠释是否有效的唯一客观标准。在斯坦利·菲什那里，读者或阐释

① Conner, *Postmodernist Culture*, pp. 9－10.

共同体是意义的唯一仲裁者，而“文本的客观性则不过是一种幻觉。”② 在承认意义的不确定和文化、种族、性别等种种差异的重要性时，当代批评家对自己的见解往往充满自信。然而，在形成意义的众多因素和理解文本的众多方式之中，为什么我们就只能单单选择一个？为什么读者的诞生非得以作者的死亡为代价不可？为什么文学批评的价值就恰恰在于以牺牲更为持论公允的解释为代价来推崇某个单一的观点或方法？显然，我们并非只能作这种有限的选择，并非只能靠消灭文本和文本的形式特征来承认读者的作用，也并非只能把读者想象成锁闭在集体思维中的囚徒。的确，我们无须排除任何一种有助于我们理解文学的观点：作者、文本、读者都以自己的要求和方式影响着意义的形成。对文学的深刻理解只能来自所有这些要求的综合、所有这些力量的暂时的平衡和协调一致，来自从视野融合的瞬间产生出来的学识和教养。

与当代批评中这种总体化话语相反，我们理解的文学阐释学不可避免地具有阐释多元化的倾向，它主张一种开放的、真正互惠的对话，强调这样的对话作为交流的范例所具有的重要性。当然，存在着不同种类的多元论；多元论的形式也是多元的。理查德·麦基翁（Richard McKeon）的一篇论文表述了阐释多元论的一种观点。以亚里斯多德在历史上获得的不同阐释为例，麦基翁承认：某些阐释颇能给人以启发，其它的阐释则不那么给人以启发；然而，重要的任务与其说是去识别正确的阐释，不如是以开放的态度对待多种多样的阐释，“是去读种种不同于自己的阐释，并期望它们能使自己注意到某些忽略了的事实、某些借用于他人的思想，期望它们暗示出超越了某种诠释、某种方法的原则。批评上的多元论开辟了一条道路，它通向历史上持续不断的阐释，

② Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics," in *Is There a Text?* p. 43.

这一持续不断的阐释能够丰富我们对作品的理解，而作品在持续不断的阅读中则有了无数未定的潜在意义和潜在价值。"③ 在追求富于成果、富于启发的阐释时，批评中的多元论必须自愿吸纳别的观点、别的阐释，以使自己已经形成的观点得到挑战、验证和限制。这样表述的阐释多元论当然并非没有其不足之处，有人从怀疑主义的观点指责说：多元论太富于天真的理想主义，实际上，"我们都是这样或那样的教条主义者；"更糟的是，多元论可以用来作为"压抑性的宽容策略。"④ 另一位批评家则认为：多元论可能并不诚恳，它可以"表面上声称鼓励多样化，实际上却维护相反的主张。"⑤ 还有一种反对多元论的观点则指责说："多元论主张的吸纳总是伴随着有计划的排斥，"特别是对马克思主义的排斥。⑥

然而，对多元论的实用性和诚恳性所作的怀疑，并不足以动摇多元论的原则，也不足以取消文学阐释学的开敞性取向。至于所说的排斥，人们可以回答说：排斥并非多元论固有的属性，毋宁说，只有在吸纳了相反的观点时，阐释才成为多元论的阐释。伽达默尔曾说真正的对话体验中有一种"成为他者的潜在性"，一种"敞开自己，拿自己去冒险"的需要。⑦ 对话揭示了阐释过

---

③ Richard McKeon, "Pluralism of Interpretations and Pluralism of objects, Actions, and Statements Interpreted," *Critical Inquiry* 12, a special issue on "Pluralism and Its Discontents" (Spring 1986): 596.

④ W. J. T. Mitchell, "Pluralism as Dogmatism," *Critical Inquiry* 12 (Spring 1986): 497, 499.

⑤ Bruce Erlich, "Amphibolies: On the Critical Self－Contradictions of 'Pluralism,'" *Critical Inquiry* 12 (Spring 1986): 523.

⑥ Ellen Rooney, "Who' s Left Out?" A Rose by Any Other Name Is Still Red; Or, The Politics of pluralism," *Critical Inquiry* 12 (Spring 1986): 561.

⑦ Gadamer, "Text and Interpretation," in *Dialogue and Deconstruction*, ed. Michelfelder and Palmer, p. 110.

程的特征是达到一种理解，它必须自愿接受他者的挑战，“每一真正的对话都必须是：每个对话者都向他人开敞，承认他人观点的有效并正确地予以接受；对话者可以很大程度上把自己调换到他人的位置，以至他所理解的不是某个特定的个人，而是他所说的一切。”[8] 可见，在阅读文学作品时，重要的是要意识到那些与己不同的解释和评论。这意味着不是把自己投入某一特定的解释或特别的方法，而是对那种看来颇有意义的解释和方法作批判的考察。例如，我们首先就可以考察当代文学理论和文学批评中被普遍接受和占统治地位的观点。

在当代批评理论中，读者得到了理应的关注和强调，然而与此同时却存在着一种低估文本重要性的倾向。在此情况下就有必要指出：文本作为审美和解释的对象提供了视野融合的空间；它也有自己的声音和要求，这些声音和要求也必须进入阐释过程，成为读者据以建立自己个人读解的基础。伽达默尔说：“文学艺术只能从作品本体论的角度去理解而不能从阅读过程中发生的审美体验去理解。”但这并不是要简单地返回新批评主张的作品本体论，因为，伽达默尔接着说，“这里有更进一步的结果。文学在概念上并非与读者无关。文学并不作为某一陌生之物死去的遗体而存在，并不仅仅作为经验现实的产物而留给稍后的时代。文学是一种理智地予以保留和传递的功能，它因而得以将其隐匿的历史带入每一个时代。”[9] 在阅读伽达默尔的著作时，人们往往能够感觉到一种张力，它存在于他对阐释者历史性的强调和试图以作品本体作为阐释基础的努力之间。伽达默尔雄辩地论证过意义的过剩、解释的“不可穷尽”、“偏见”——它被理解为每一个人理解的“前结构”（fore－structure）——的积极意义，然而与

[8] Gadamer, *Truth and method*, p. 385.

[9] Ibid., p. 161.

此同时，他也坚决拒斥他所谓“阐释上的虚无主义”——这种观点认为不存在正确反应的标准，任何一种理解都与其它理解一样合法和有效。⑩ 然而这种张力，与其说是一种理论上的自相矛盾，不如说是思想健康流动的标志——它证明了阐释过程本身具有其基本的开放性。可见，在文学阐释学中，意义和解释的多元从作品本体、作品特殊的存在方式方面得到了很好的平衡；对一种因素的强调，并不排斥其它因素所起的作用。

文学作品的作者，尽管在当代理论中受到了极大的忽视，却仍然是理解和解释中一个十分重要的因素。安纳贝尔·帕特森(Annabel Patterson)令人信服地证明了新批评对作者意图的不信任是怎样来源于“一个新出现的学派即对英国文学的学院式和职业化研究，”在这一学派中，评价和解释的权威从作者转向了批评家。⑪ “而由于许多不同的攻击都同时指向了相互关联的概念如人的主体性、自我、具有主体性和能够自由行使其自觉意图的个人并因此而指向了作者，”作者的意图便进一步遭到新的、最大的蔑视。⑫ 在弗洛依德精神分析学中，自我分裂为不同的心理功能；在古典的尤其是结构论的马克思主义中，个人作为资产阶级虚幻意识的产物而受到批判；在福科和德里达那里，非个人的无名话语受到极大的推崇——所有这些，帕特森认为，与其说有助于意图问题的解决，不如说导致了对这一问题的否认。尽管如此，意图问题仍不断地纠缠着甚至最反意图论和最反阐释学的文学读解。例如，帕特森说，“在对普鲁斯特作品的解构中，德·曼只不过是——如他自己承认的——‘试图更接近于成为一名严

⑩ Ibid., p. 95.

⑪ Annabel Patterson, "Intention," in *Critical Terms for Literary Study*, ed. Lentricchia and McLaughlin, p. 141.

⑫ Ibid., p. 143.

厉的读者，成为作者为了写出作品时不得不成为的那种严厉读者。'"⑬ 把对作者意图的不敬放在历史背景中考察，不过是为了理解问题的复杂性，避免对意图问题作简单的取消。"无可否认，"帕特森说，"文学批评家、文学理论家并没有匿名地发表他们的文章，从而他们自己的意图也就成了这一职业实践的复杂结构中的因素之一，它有助于揭示他们所采取的立场的意义。"⑭ 显然，要权威性地宣告作者的死亡，就必须得有一个作者，而在批判性地思考文学和文学理论时，我们必须记住的也不只是作者意图的问题，同样也还得有批评家和理论家的意图。从阐释多元论的角度看，为了正确地达到对作品的创造性理解，就不应该忽视作者和作者的意图。理解始终是一个有目的的过程，它总是旨在解决文本中的困难和分歧，使否则就可能相互冲突、彼此取消的不同因素各得其所、协调一致，不让它们阻碍意义的形成。不过这些问题的解决却并不是一劳永逸、固定不变的，我们只能通过这些问题的解决来暂时地构造一个前后统一的、作品意义得以在其中出现的参考性框架。可见，阐释的有效性并不是绝对的而只是暂时的、有条件的，最好的阐释不过是在阅读过程中对众多的因素作出了说明，对文本进行了最前后一致的解释和从整体上揭示了文本的意义而已。

在中国传统诗学中，不同的理解方式和解释方式似乎比在西方更容易地就得到了承认和接受；相对论似乎并不是所有批评家都对之望而生畏或生厌的东西。尽管有道德论和意图论的阐释倾向，但即使是儒家学者，也仍然认为语言具有武断性，并随时准备承认意义的多元。儒家学者在"正名"（使符号与其所指彼此吻合）上花费的努力，证明了他们深知文字表达可能与其表达的

⑬ Ibid., p. 145.

⑭ Ibid., p. 144.

东西极不一致。他们也主张语言表达应该简炼、含蓄，如孟子指出的那样，“言近而旨远者，善言也。”⑮ 被儒家奉为经典之一的《易经》，一直因其简要而受到称赞，被认为是“其称名也小，其取类也大；其旨远，其辞文，其言曲而中。”⑯ 如果语言被认为内在地便具有隐喻性，其表达方式从来就是间接的、象征的，其意义也必然超越了文本的范围，那么，合乎逻辑的推论便是：其解释必然是灵活多变的。董仲舒（公元前 176—104）在使儒家学说成为占统治地位的正统思想中起了很大作用，他提出“诗无达诂”的说法时，儒家学者正竭力对古代著作进行新的诠释以实现古代思想在儒家思想框架内的综合。⑰ 这件事在中国阐释思想史中成了一段颇为精彩的插曲。当然，董仲舒的本意不过是反对对《诗经》作字面上的生硬解释，他以此从儒家道德政治哲学角度对古代诗歌的譬喻式解释作了肯定并为之奠定了基础。

然而一旦承认诗歌语言不能从字面上理解，也就无异于为种种不同的解释敞开了大门。在此之前，《易经》中仁者见仁、智者见智的名言已经可以用来为阐释上的差异作合法性辩护，批评家们也经常引用它来使自己的不同解释得到认可。如今，基于同样的理由，董仲舒的说法也被用来论证诗歌读解中的多元论阐释（哪怕他本来的意思只是特指《诗经》这样一部著作）。当沈德潜（1673—1769）主张诗的读者应涵泳浸渍于诗中而不必强求理解和审美上的一致时，他显然正是这样理解董仲舒这句话的。何况，他进一步指出：“古人之言，包含无尽；后人读之，随其性情浅深高下各有会心。……董子云：‘诗无达诂，’此物此志

⑮ 《孟子正义》，594 页。

⑯ 《周易正义》，见《十三经注疏》，1:89。

⑰ 董仲舒，《春秋繁露》（上海商务，1926），6b 页。

也。"⑱ 意义的无穷可能，只能被每一个读者以自己的方式有限地、暂时地意识到，从而诗歌的阅读便可以产生出许许多多不能强求一律的解释。在王夫之（1619—92）的著作中，读者的作用和阐释的多元得到了更加明确的承认。在把某些古诗的不同读解作为阐释范例加以引用后，他对阐释差异的合法性作了肯定，强调情感和审美快感在不同的阐释中有着重要的作用："作者用一致之思，读者各以其情而自得。……人情之游也无涯，而各以其情遇，斯所贵于有诗。"⑲ 中国传统中的所有这些见解，都建立在这样一种思想之上，即应该以开放的心胸接纳不同读解，只要它们出自真正的欣赏，从文本中获得了应得的快感。谢榛（1495—1575）以陶潜五柳先生般的口气谈到阅读和理解时，直言不讳地称："诗有可解、不可解、不必解，若水月镜花，勿泥其迹可也。"⑳ 这意思当然并非要放弃评鉴的责任，但它却的确表达了一种容纳和欣赏，一种阐释上的多元论主张。这段话中暗含的意思，不仅是不应该把任何东西从理解和解释中排除出去，不仅是读者可以自由选择一切对他有利的东西，而且，更为激进的是，它认为读者不仅可以自由地选择，而且可以在并未彻底理解的情况下说自己获得了享受。

与这种阅读快感上的多元精神相一致，也应该同时指出的是：对无言和空白的强调——它构成了本书论题的中心——不过是可以据以研究文学阐释学问题的众多途径中的一种，而本书中讨论到的文本种类，也并不就是唯一值得广泛研究的文本类型。如果阐释是一种本体论上的事实而不是纯粹的理论问题，那

⑱ 沈德潜，《唐诗别裁》，全四册（北京：中华书局，1964），1:1。

⑲ 王夫之，《薑斋诗话笺注》（北京：人民文学出版社，1981），4、5页。

⑳ 谢榛，《四溟诗话》，见丁福保，《历代诗话续编》，全三册（北京：中华书局，1983），1137页。

么阐释学（它许诺把我们体验到的东西提升到自觉意识的水平并借此拓展和丰富我们潜在的审美能力）最终教给我们的东西也就不过是那些已经在生活中感觉和体验到的东西；而这里讨论的一切，按照毛特纳和维特根斯坦的忠告，也就像梯子一样，可以在恰当地使用后予以抛弃。伽达默尔对任何系统研究方法所持的怀疑，也同样可以从这一角度去理解。重要的是：我们不应该感到被任何理论、概念和方法所束缚，而应该充分考虑到阅读和欣赏中所有有关的因素。文学欣赏和文学研究本质上是一种个人追求，它不应该束缚于某种僵化的观点、僵化的方法。这些话听起来也许有些无所不包，它也许典型地体现了中国式的折衷态度，然而，凭借其开放的精神和常识，这种折衷主义也许可以在今日西方文论关于作者、文本、读者的众多论争中，展示出新的景观，使我们获得对文学阐释学性质的某些新的洞察。

跋

《道与逻各斯》原名 *The Tao and the Logos: Literary Hermeneutics, East and West*，英文原本于1992年由美国杜克大学出版社（Duke University Press）出版，收在美国著名文学理论家费希（Stanley Fish）和杰姆逊（Fredric Jameson）两人共同主编的一套丛书里。这套丛书的名字颇为特别，叫做 Post - Contemporary Interventions。不要说这丛书的名目很难翻译成中文，就是在英文原文里，也很难讲清楚它究竟是什么意思。Post - 一般译为先后之"后"，Contemporary 意为"当代"，这两者放在一起就不只是后现代，而是"后当代"。后现代的确切含义已经够让人伤脑筋了，"后当代"是什么意思，更使人莫明其妙。为丛书取这样一个怪名字，也无非是别出心裁、标新立异，不过也确实表明这套丛书的基本倾向，因为这"后"字当头的一套书注重在理论方面，而且以各种后现代主义理论为主。《道与逻各斯》讨论文学的阐释学，也可以说是文学理论之一种，但是我觉

得我这本书与“后现代”或“后当代”却没有什么关系。

我很感谢杜克大学出版社允许本书中译本的出版，使拙著能在作者的故乡印行。此书另有南朝鲜一家出版社购去译本版权，不久将有韩文本问世。本书能有两种东亚文字的翻译，自然是由于书中讨论了中国古代的哲学、文学以及文学理论，但又不同于专门研究中国文化的一般汉学著作，而是把中国传统的思想和文学放在与西方思想和文学的比较中来理解。我希望在促进东西方比较研究方面，这本书能通过译本在中文和韩文的学术界发生一点好的影响。

我过去在《读书》月刊上发表过一些文章，三联书店 1986 年还出版了我写的《二十世纪西方文论述评》。可是惭愧得很，因为最近十多年来一直在美国生活，所以虽然也零零散散有一些文章发表，但毕竟用中文写得比用英文少了，这本《道与逻各斯》也是冯川先生翻译成中文的。不过我希望改变这种情形，并能在不久就有用中文写成的一本集子奉献给读者。

张隆溪

1997 年 12 月 5 日

学术著作简表

专著

《二十世纪西方文论述评》	北京三联书店1986年版，210页
The Tao and the Logos	*Literary Hermeneutics, East and West* Durham: Duke University Press, 1992. 中译本《道与逻各斯》，冯川译，四川人民出版社1998年版
Against Cultural Dichotomy	*China and the Problems of Cross-Cultural Understanding* forthcoming from Stanford University Press, 1998

编译著作

《比较文学译文集》	北京大学出版社1982年版，240页
《比较文学论文集》（与温儒敏合编）	北京大学出版社1984年版，303页

百科全书条目

《精神分析派》	《中国大百科全书·外国文学卷》，1982年版，第1卷，496—97页
《牧歌》	同上，第1卷，738页
《童话》	同上，第2卷，1002页

论文（中文部分）

《也谈汤显祖与莎士比亚》	《文艺学研究论丛》，长春人民出版社1979年版，470—81页
《弗莱的批评理论》	《外国文学研究》1980年4期，120—29页
《论夏洛克》	《外国戏剧》1981年1期，57—60页
《钱钟书谈比较文学与“文学比较”》	《读书》1981年10期，132—38页
《悲剧与死亡》	《中国社会科学》1982年3期，131—45页
《比较文学的国际盛会》	《读书》1982年11期，134—36页
《管窥蠡测》	《读书》1983年4期，114—19页
《谁能告诉我我是谁》	《读书》1983年5期，112—20页
《诸神的复活》	《读书》1983年6期，100—10页
《作品本体的崇拜》	《读书》1983年7期，105—11页
《艺术旗帜上的颜色》	《读书》1983年8期，84—93页
《语言的牢房》	《读书》1983年9期，113—22页
《诗的解剖》	《读书》1983年10期，11—20页
《故事下面的故事》	《读书》1983年11期，107—18页
《结构的消失》	《读书》1983年12期，95—105页
《莎士比亚的早期悲剧》	《北京大学学报》1983年4期，77—87页
《诗无达诂》	《文艺研究》1983年4期，13—17页
《神，上帝，作者》	《读书》1984年2期，100—14页
《仁者见仁，智者见智》	《读书》1984年3期，86—95页

〈应当开展比较诗学研究〉	《中国比较文学》1984年10期，17—19页
〈莎士比亚的变形：从剧本到演出〉	同上，65—71页
〈谈外语和外国文学的学习〉	《在茫茫的学海中——谈科学的学习方法》，辽宁人民出版社1984年版，215—24页
〈维柯思想简论〉	《读书》1985年11期，47—53页
〈探求美而完善的精神：怀念朱光潜先生〉	《读书》1986年6期，62—71页 重印在林道群、吴赞梅编《这也是历史》，香港牛津大学出版社1993年版，38—52页
〈悼文：朱光潜先生〉	《九州学刊》1986年秋季号，147页
〈弗洛依德的循环：从科学到阐释艺术〉	《九州学刊》1986年冬季号，61—70页
〈传统：活的文化〉	《当代》[台北] 13期，1987年5月，23—24页 重印在林道群、吴赞梅编《告别诸神》，香港牛津大学出版社1993年版，245—63页
〈传统的诠释〉	《九州学刊》1987年夏季号，67—76页
〈杨周翰教授的榜样〉	《读书》1991年2期，13—15页
〈游刃于语言游戏中的钱钟书〉	《当代》[台北] 66期，1991年10月，112—121页 重印在陆文虎编《钱钟书研究采辑》2，题为〈钱钟书语言艺术的特点〉，三联书店1996年版，35—47页
〈自成一家风骨：谈钱钟书著作的特点兼论系统与片断思想的价值〉	《读书》1992年10期，89—96页
〈走出文化的封闭圈〉	《今天》1992年4期，204—28页
〈再论政治、理论与中国文学研究——答刘康〉	《二十一世纪》1993年12月号，138—43页
〈《朱光潜美学文集》读后杂感〉	《今天》1993年4期，145—54页
〈关于几个时新题目〉	《读书》1994年5期，89—98页
〈简论《文心雕龙》述文之起源〉	《学术集林》卷1，1994年8月版，159—72页
〈起步艰难：晚清出洋游记数种读后随笔〉	《上海文化》1995年3期，89—96页
〈多元社会中的文化批评〉	《二十一世纪》1996年2月号，18—25页

《道德、政治、传统以及中西文化》	《文汇读书周报》1997年1月4日
《赛义德笔下的知识分子》	《读书》1997年7期，67—71页
《论传统的政治和伦理批评》	《学术集林》卷10，即出

论文(英文部分)

"Death in Shakespearean Tragedy," *Social Sciences in China* (Beijing), vol. 3, no. 3, 1982, pp. 169 – 222.

"Translation as Transformation," *Stone Lion Review* (Cambridge, Mass.), no. 12, 1984, pp. 20 – 25.

"The Quest and Question of Poetic language," *Phenomenology Information Bulletin* (Belmont, Mass.), vol. 8, 1984, pp. 59 – 70.

"The Metamorphosis of Shakespeare: From Text to Performance," *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association* (New York), vol. 1, 1985, pp. 360 – 63.

"The Tao and the Logos: Notes on Derrida's Critique of Logocentrism," *Critical inquiry* (Chicago), vol. 11, no. 3, March 1985, pp. 385 – 98.

"Vico Studies in China," *New Vico Studies* (New York), vol. 3, 1985, pp. 236 – 39.

"Profile: Professor Zhu Guangqian," *New Vico Studies* (New York), vol. 4, 1986, pp. 213 – 14.

"The *New Science* in Chinese," *New Vico Studies* (Atlantic Highlands, NJ), vol. 5, 1987, pp. 218 – 19.

"The Letter of the Spirit: The *Song of Songs*, Allegoresis, and the *Book of Poetry*," *Comparative Literature* (Eugene, OR), vol. 39, no. 3, Summer 1987, pp. 193 – 217.

"The Critical Legacy of Oscar Wilde," *Texas Studies in Literature and Language* (Austin, TX), vol. 30, no. 1, Spring 1988, pp. 87 – 103.

Reprinted in *Critical Essays on Oscar Wilde*, ed. Regenia Gagnier(New York: G. K. Hall & Co., 1991), pp. 157 – 171.

"The Myth of the Other: China in the Eyes of the West," *Critical Inquiry*(Chicago), vol. 15, no. 1, Autumn 1988, pp. 108 – 31.

"The Tongue – Tied Muse: The Difficulty of Poetic Articulation", *Critical Studies*(Amsterdam), vol. 1, no. 1, 1989, pp. 61 – 77.

"Western Theory and Chinese Reality, "*Critical Inquiry*(Chicago), vol. 19, no. 1, Autumn 1992, pp. 105 – 130.

"Out of the Cultural Ghetto: Theory, Politics, and the Study of Chinese Literature, "*Modern China*(Newbury Park, CA), vol. 19, no. 1, January 1993, pp. 71 – 101.

Reprinted in *Southeast Asian Journal of Social Science*(Singapore), Times Academic Press, vol. 22, 1994, pp. 21 – 41.

"The Cannibals, the Ancients, and Cultural Critique: Reading Montaigne in Postmodern Perspective, "*Human Studies*(Dordrecht, the Netherlands), vol. 16, nos. 1 – 2, APril 1993, pp. 51 – 68.

"Historicizing the Postmodern Allegory," *Texas Studies in Literature and Language*(Austin, TX), vol. 36, no. 2, Summer 1994, pp. 212 – 231.

"Marxism: From Scientific to Utopian, "in *Whither Marxism? Global Crises in International Perspective*, eds. Bernd Magnus and Stephen Cullenberg, New York: Routledge, 1995, pp. 65 – 77.

"Critical Theory and the Literary Text ; Symbiotic Compatibility or Mutual Exclusivity? A Personal Response, " *Pacific Coast Philology*(Malibu, CA), vol. 30, no. 1, 1995, pp. 130 – 132.

"Revolutionary as Christ: The Unrecognized Savior in Lu Xun's Works, "*Christianity and Literature*(Carrollton, GA), vol. 45, no. 1,

Autumn 1995, pp. 85－97.

"What Is *Wen* and Why Is It Made So Terribly Strange?" *College Literature*, West Chester, PA, vol. 23, no. 1, February 1996, pp. 15－35.

"Cultural Differences and Cultural Constructs: Reflections on Jewish and Chinese Literalism," forthcoming in *Poetics Today*, 1998.

"Qian Zhongshu on the Philosophical and Mystical Paradoxes in the Laozi," in *Essays on Religious and Philosophical Perspectives on the Laozi*, eds. Philip Ivanhoe and Mark Csikszentmihalyi, forthcoming from state University of New York Press, 1998.

中文书评

〈介绍《新编金库英诗选》〉	《外语教学与研究》1981年3期，71—74页
〈评《英国文学史纲》〉	《读书》1982年9期，33—37页
〈德国民族之谜〉	《读书》1983年8期，84—93页
〈阐释与方法——评威因显默著《伽达默的阐释学》〉	《九州学刊》1987年冬季号，59—62页
〈中国传统阐释意识的探讨〉	《读书》1989年12期，95—101页

英文书评

"Comments on A. Anikst's *History of English Literature*," *Social Sciences in China* (Beijing), vol. 4, no. 2, 1983, pp. 227－31.

"Review of Robert Magliola's *Derrida on the Mend*," *Journal of Religion* (Chicago), vol. 66, no. 1, 1986, pp. 94－5.

"Review of James J. Y. Liu, *Language－Paradox－Poetics*," *chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* (Bloomington), vol. 10, no. 1－2, July 1988, pp. 190－94.

“Review of Earl Miner, *Comparative Poetics*,” *Literary Research/ Recherche Littéraire*(Toronto), np. 21, Winter 1993, pp. 37 – 38.

“Review of Haun Saussy, *The Problem of a Chinese Aesthetic*,” *Modern Language Quarterly*(Durham), vol. 55, no. 4, December 1994, pp. 458 – 61.

“Review of John B. Henderson, *Scripture, Canon, and Commentary: A Comparison of Confucian and Western Exegesis*,” *Comparative Literature*(Eugene, OR), vol. 46, no. 4, Fall 1994, pp. 396 – 98.

“Review of Lisa Raphals, *Knowing Words: Wisdom and Cunning in the Classical Traditions of China and Greece*,” *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* (Bloomington), vol. 16, December 1994, pp. 133 – 139.

“Review of Wai – lim Yip, *Diffusion of Distances: Dialogues between Chinese and Western Poetics*,” *Comparative Literature Studies*(University Park, PA), vol. 33, no. 1, 1996, pp. 123 – 25.